

Die deutsche Liedweise.

Die deutsche Liedweise.

Ein Stück positiver Ästhetik der Tonkunst.

Mit einem Anhang: Lieder und Bruchstücke aus einer Handschrift des 14/15. Jahrhunderts.



Von Heinrich Rietsch
Professor an der deutschen Universität Prag.



Wien und Leipzig 1904. Druck und Verlag der k. u. k. Hof-Buchdruckerei und Hof-Verlags-Buchhandlung Carl Fromme.

Vorwort.

Als ich im Wintersemester 1901/2 an der Prager Universität die Vorlesung „Einführung in die Melodik des deutschen Liedes" ankündigte, leitete mich der Gedanke, den Studierenden deutscher Sprachwissenschaft eine Ergänzung ihrer Einsicht in das Wesen der Lyrik durch Betrachtung der musikalischen Seite und der gegenseitigen Einwirkung des sprachlichen und musikalischen Elementes zu bieten.

Bei diesem Versuche drängte sich mir vor allem die Beobachtung auf, daß über die rhythmische Seite der Melodik, sowie über die rhythmischen Berührungspunkte zwischen Sprache und Musik mehreres und darunter manches Treffende geschrieben worden ist, während das andere melodische Element, die Tonfolge, höchstens in einer Betrachtung über die Tonarten höchst ungleichwertige Berücksichtigung fand. Auch meine theoretischen Ausführungen in der Ausgabe der Mondseer Hs., deren von mir voll aufrecht erhaltene Ergebnisse in meinem Aufsatz über die weltliche Musik beim Mönch von Salzburg kurz zusammengefaßt vorliegen, sind von dieser Einseitigkeit nicht freizusprechen.

Konnte daher auch jene Vorlesung, der die vorliegende Arbeit ihre Entstehung verdankt, vielfach an die in der genannten Ausgabe beobachtete philologische Behandlung des Musiktextes anknüpfen, so mußte doch der Abschnitt über die Tonfolge gänzlich neu aufgebaut werden. Nun wurde zwar zur selben Zeit, da ich zu dieser Untersuchung die musikalischen Tonhöhenverhältnisse einer systematischen Erforschung unterzog, die Frage nach der Tonbewegung in der Wortsprache neuerlich angeregt. Doch

läßt hier die Schwierigkeit der Sache nur ein langsames Vorschreiten zu, während ähnliche Betrachtungen in der Musik, wo die Tonhöhe scheinbar ganz offen zutage liegt, vielleicht als wenig Nutzen versprechend, ganz ausgeschaltet blieben. Inwieweit dieser erste Versuch einen solchen Nutzen für die Musik an sich und sodann für die vergleichende Betrachtung von Wort- und Tonsprache erweisen mag, muß die Zukunft lehren.

Bezüglich der Methode scheint es mir nicht erst der Rechtfertigung zu bedürfen, daß hier in der ästhetischen Betrachtung einer Kunstform mit der Zergliederung ihrer Einzelerscheinungen als lebender Organismen begonnen und daraus erst das Verständnis für die tiefer liegenden Beziehungen erschlossen werden mußte. Einige kurze Ausflüge auf andere musikalische Gebiete mögen durch den Anreiz entschuldigt werden, den es für mich hatte, eine oder die andere Frage von dem hier gewonnenen Standpunkt aus in eine neue Beleuchtung zu rücken.

Für die knappe Form endlich möchte ich mich auf den alten Eximeno berufen dürfen: Jo desidero trovare ne' libri più pensieri che parole.

Preßbaum, im September 1903.

Heinrich Rietsch.

Inhaltsübersicht.

Musikalische Tonhöhenverhältnisse.

Tonhöhe und Worttext.

Abkürzungen.

CS = Scriptorum de musica medii aevi novam seriem collegit Ed. de Coussemaker. Paris 1864—1876.

DTÖ. = Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Wien seit 1894.

GA. = (Kritische) Gesamtausgabe.

GS = Martin Gerbert, Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. St. Blasien 1784.

JMG. = Internationale Musikgesellschaft.

Lb = Liederbuch (Böhme Lb. = Altdeutsches Liederbuch von Fr. M. Böhme).

MB. = Musikbeispiele oder Musikbeilage.

MSH. = F. H. v. der Hagen, Minnesinger. Leipzig 1838—1856.

Publ. = Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung. Berlin, später Leipzig seit 1873.

SB. = Sammelbände (der JMG.).

Einleitung.

Kaum dürften zwei Wissenschaften ein so großes gemeinsames Gebiet (Grenzgebiet gibt in diesem Falle schon eine zu enge Vorstellung) aufweisen als Sprach- und Musikwissenschaft. Dieses Gebiet läßt sich mehr allgemein als genau durch den Begriff der Vokalmusik kennzeichnen. Ungenau ist dies nach mehreren Seiten hin. Denn nehmen wir die engeren Gebiete der Literar- und Musikgeschichte, so ist allerdings zunächst nur die gesungene Dichtung (nicht Vokalmusik) im Bereich beider gelegen, die Literargeschichte wird die Musik ohne Wortunterlage, die Musikgeschichte die übrigen philologischen Forschungszweige außer acht lassen dürfen. Gehen wir aber zur betrachtenden Forschung über, wie sie das große Gebiet der Sprach- und Musikwissenschaften in sich schließt, so wird der Zusammenhang zwischen den Ausdrucksmitteln der Sing- und Spielmusik einerseits und der Dichtung und Sprache anderseits zu weiteren Beziehungen führen, Beziehungen, deren Erforschung einstweilen erst in den Anfängen liegt, die aber doch kaum mehr rundweg geleugnet werden können.

Das engere (aber immer noch weite) Grenzgebiet der geschichtlichen Erforschung gesungener Dichtung ist in neuerer Zeit mit größerer Tatkraft in Angriff genommen worden, teils von Gelehrten, die nach beiden Richtungen gewappnet sind, wie Liliencron, teils durch gemeinsame Arbeit von Vertretern beider Wissenschaften, so daß schließlich auch in rein literarhistorischen Werken die Rücksicht auf die verschwisterte Kunst aufzutauchen beginnt (Schönbach u. a.); und daß eine nicht mehr ferne Zukunft die

studierenden Germanisten zu einigen grundlegenden Kenntnissen, in der Musikwissenschaft verpflichten wird. (Siehe das Vorwort.)

In dem großen Bereich der Vokalmusik nun, das so viele geschichtliche und theoretisch-ästhetisierende Behandlung gefunden hat, spielt das Lied eine hervorragende Rolle. Aus diesem Grunde schon kann eine ihm gewidmete allgemein-musikwissenschaftliche Untersuchung gerechtfertigt erscheinen. Sie wird es noch mehr, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß seine gegenüber anderen Gesangsgattungen einfache Form, sowie die verhältnismäßige Reinheit und Ebenbürtigkeit in den Beziehungen beider Künste, die hier zutage tritt, es zu solchen Untersuchungen besonders tauglich erscheinen lassen. Braucht es noch gesagt zu werden, daß das deutsche Lied die anerkannte Führung auf diesem Gebiete hat, ja daß es geradezu als Kunstform für sich dasteht und das Wort als unübersetzbar in fremde Sprachen Eingang gefunden hat? Diese allernotwendigste Begrenzung des Beobachtungsstoffes für die Untersuchung wird daher kaum eine Beschränkung zu nennen sein und die ethnographischen Verschiedenheiten anderssprachiger Gesänge in Liedform lassen sich erforderlichenfalls leicht gruppieren und anfügen.

War es nun zunächst darauf abgesehen, für die Lyrik die musikalischen Gesetze zu finden und so gleichsam ein Fachwerk für alle einschlägigen Betrachtungspunkte zu geben, wonach alle Einzeluntersuchungen ihre feste Stelle im Gebäude angewiesen bekommen, manche Unklarheit beseitigt, manche allgemeine Feststellung für künftig überflüssig gemacht und jede Untersuchung in ihrem Gebiet scharf begrenzt werden kann — so hat sich doch wie von selbst ein zweites Ziel ergeben, die Stellungnahme zu dem Problem des Zusammenhanges von Wort- und Tonsprache überhaupt, wie sie sich aus der gewonnenen Erkenntnis des musikalischen Elementes und deren Verhalten gegenüber dem vertonten Wort mit Notwendigkeit ergibt.

Demgemäß wird sich dem zergliedernden Hauptteile der Arbeit ein dessen Ergebnisse verwertender Ausflug auf das musik- und sprachpsychologische Gebiet anschließen. Das ganze mag dann wiederum der ästhetischen Erkenntnis zugute kommen.

Allgemeines.

Melodie oder Weise.

1. Die musikalische Seite eines Liedes ist seine Melodie, zu deutsch Weise. Obwohl das Wort Melodie vom Singen hergeleitet ist, wird damit heute ein weiterer Begriff bezeichnet, der auch die Instrumentalmusik miteinbezieht. Diese sprachliche Erscheinung wird später noch heranzuziehen und zu würdigen sein (305). Hier haben wir es zunächst mit der Melodie oder Weise des Liedes zu tun; wir könnten auch sagen, unsere Untersuchung gilt der Melodik des deutschen Liedes.

2. Zur Gliederung der Untersuchung wäre also kurz der allgemeine Begriff der Melodie festzustellen. Nach richtiger wissenschaftlicher Erkenntnis ebenso wie nach gutem Sprachgebrauch ist unter Melodie technisch eine harmonisch und rhythmisch geordnete Tonfolge, ästhetisch der durch diese Tonfolge bewirkte Ausdruck eines seelischen Vorganges zu verstehen. Statt des Wortes „harmonisch“ wäre vielleicht „tonal“ einzusetzen, um das heute leicht mögliche Mißverständnis zu vermeiden, als ob dabei simultanharmonische Verhältnisse vorhanden sein müssen. Tonalität ist insoferne der weitere Begriff, als er auch die sukzessivharmonischen Beziehungen in sich schließt. Für die tonale Empfindung bleibt es sich im Wesen gleich, ob wir 

oder oder endlich hören.

Beides, Tonalität (Harmonie) und Rhythmus sind Bewegungserscheinungen und daher auf Zahlen zurückführbar; das eine ist qualitative Tonbewegung (Beziehung verschiedener Tonstufen zueinander) das andere quantitative (äußeres rhythmisches Maß).

3. Nun ist es merkwürdig, daß trotz eines im allgemeinen richtigen Sprachgebrauches, welcher die Melodie schon als Inbegriff aller rhythmischen und harmonischen Verhältnisse, soweit sie ein ganzes bilden, faßt, — daß demungeachtet, sobald der Theoretiker zur Erklärung des Wortes schreitet, irgend eine einseitige oder schiefe Auffassung zutage tritt, ja es werden sogar gelegentlich mehrere Bedeutungen des Wortes nebeneinander benutzt. Anderseits kommt das Richtige zuweilen schon in der Einteilung älterer Theorien zum Ausdruck, so schreibt S. Riepel „De Rhythmopoea" oder „Von der Tactordnung" (Frankfurt 1752) und „Grundregeln zur Tonordnung" (ebenda 1755).

4. Zwei Auffassungen, die sich als stufenweise Einschränkungen unseres Begriffes darstellen, sind besonders zu nennen. Es wird entweder die rhythmische Ordnung allein oder die rhythmische und harmonische Ordnung aus der Begriffsbestimmung ausgeschlossen.
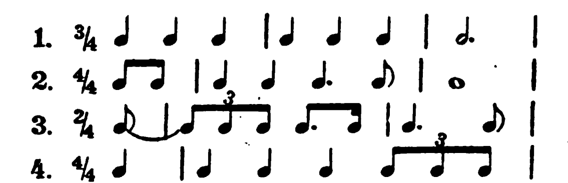
In letzterem Falle bliebe nur das abstrakte, willkürliche Moment beliebig wechselnder Tonhöhe übrig, ein musikalisches Unding, dessen Annahme nur darin seine Erklärung finden kann, daß man Harmonie eben nur als Simultanharmonie auffaßt und sie ebenso wie den Rhythmus als nachträglichen Aufputz einer erfundenen Tonfolge, deren tonales Element entweder als überflüssig oder als selbstverständlich ignorierend, ansieht. Als Beispiel solcher Definition diene Benedix II, 169: „Melodie besteht in der Abwechslung verschieden hoher Töne." Als Gegenstück: „Rhythmus besteht in der Abwechslung verschieden dauernder Töne." Beispiel einer Melodie ohne Rhythmus: Choral (dagegen hier 7); eines musikalischen Gedankens ohne Melodie: Trommelmarsch (!).

5. Weit ernster ist die bloße Ausschließung der rhythmischen Ordnung. Sie hat neuerlich in psychologischen Theorien ihren

Ausdruck gefunden. So genügt nach der Theorie, wie sie Lipps in der Kritik des von Max Meyer formulierten Melodiebegriffes aufstellt, die einheitliche Beziehung der Schwingungsrhythmen, also die tonale Ordnung für das Entstehen einer Melodie. Dies kommt schon äußerlich in der Untersuchung zum Ausdruck, indem für die Melodiedarstellung lediglich die Buchstabenschrift angewendet wird. Ich entnehme daraus eines der so aufgezeichneten Beispiele: g h $\bar{d}$ $\bar{f}$ a h $\bar{c}$. Diese Tonfolge wäre demnach eine durch ihren Abschluß tonal gekennzeichnete C-dur-Melodie. In der Buchstabenschrift sieht die Sache ganz vollendet aus. Wie erscheint sie uns aber in der Vorstellung? Denken wir uns gleich lange Töne? Oder ungleich lange? Gleich betonte oder ungleich betonte? Im Falle der Ungleichheit in welchen Verhältnissen?

Die Bestimmtheit einer Vorstellung verlangt hier etwas, was in jener Buchstabenschrift und in jener Begriffsbestimmung nicht enthalten ist: die zeitliche Aufteilung der Töne, welche wieder eine bestimmte Stärkeabstufung bedingt, die ihrerseits wieder leichte Zeitschwankungen hervorruft. (Letzteres eine dem musikalischen Praktiker längst bekannte, durch die neueren psychologischen Untersuchungen des Rhythmus bestätigte Erscheinung.)

6. Greifen wir nun aus der Fülle der rhythmischen Möglichkeiten für die angeführte Tonfolge einige heraus:



Nach Lipps müßten diese Fälle ein und dieselbe Melodie ergeben, in Wirklichkeit sind es vier verschiedene Melodien und Melodienteile. Denn wenn schon der Unterschied der ersten und zweiten Fassung so groß ist, daß sich die beiden musikalischen Vorstellungen deutlich voneinander abheben, so wird in der dritten und vierten Form eine solche Umwälzung durch den Rhythmus herbeigeführt, daß wir überhaupt nicht mehr von ab-

geschlossenen Melodien sprechen können. Denn die tonale Schlußwirkung a h | $\overline{c}$ wird durch den Rhythmus geradezu vernichtet. Wir erwarten unbedingt noch etwas, mindestens einen Ton (etwa d oder g für den Halbschluß oder ein zweites c auf dem guten Taktteil für den Ganzschluß).

7. Es wurden hier Beispiele mit taktmäßiger Gliederung gewählt. Der Rhythmus kann aber auch frei musikalisch oder dem Gesangtexte unterworfen sein; stets wird sich eine Gliederung ergeben. Nur ein Beispiel aus dem gregorianischen Gesang:

g e f e d $\overline{ga}$ *a*
Crédo in unum dé-um.

Bei dieser Intonation vereinigen sich sprachlicher und musikalischer Rhythmus zu einer Gliederung, die ungefähr der taktischen Formel 3/2 𝅗𝅥 𝅘𝅥 ’ 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 | 𝅘𝅥‿𝅘𝅥 𝅝 entspricht.

8. Eine scheinbar sehr wirksame Einwendung ist es, mit der Lipps die rhythmische Frage kurz abtut. Es ist eine bekannte Tatsache, daß die Änderung des zweizeitigen in den dreizeitigen Rhythmus oder umgekehrt vorgenommen werden kann, ohne daß das Wesen der Melodie berührt wird, also um auf das erste Beispiel zurückzugreifen, wir werden es nur als zwei Lesarten derselben Melodie bezeichnen müssen, wenn das einemal

das anderemal
3/4 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 | 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 | 𝅗𝅥. |
4/4 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 | 𝅝 |

rhythmisiert ist; denn die Hauptikten sind dieselben geblieben. Dies ist auch praktisch unzähligemal durchgeführt (in Variationenwerken, durch Verwendung dreizeitiger Motive in Marschform u. s. f.). Ich werde auf diesen Punkt bei der Frage nach dem Rhythmus mittelalterlicher Lieder nochmals zurückkommen (50 bis 55). Auch Oskar Fleischer scheint der Ansicht zu sein, daß diese Vertauschbarkeit des zwei- und dreizeitigen Metrums für die untergeordnete Bedeutung des Rhythmus überhaupt Zeugnis gebe (Sammelbände der IMG. III 194).

Nun ist aber schon aus der Gegenüberstellung dieser rhythmischen Schemata und der früher (6) unter 2 bis 4 gezeigten ohne weiteres klar, daß nur die Verwechslung einer Variierung des Zeitmaßes (unter Beibehaltung der metrischen Hauptakzente) mit der Änderung der rhythmischen Akzentordnung (mit oder ohne Quantitätsänderung) eine solche gänzliche Ausschaltung des Rhythmischen aus dem Melodiebegriff veranlassen konnte.

9. So wie im Zeitmaß können ja auch in der Tonfolge Änderungen eintreten, welche das Wesen der Melodie nicht berühren, indem z. B. ein Ton wiederholt: g h $\bar{d}$ $\bar{d}$ $\bar{f}$ a h $\bar{c}$ oder ein Verbindungston eingeführt wird: g h $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ a h $\bar{c}$ u. s. f. Gewiß wäre ein Schluß von dieser Tatsache auf die Gleichgiltigkeit tonaler Verhältnisse für die Melodie ebenso verfehlt.

Auch dieser gegenteilige Standpunkt findet, wenigstens für einige ethnographische Fälle, Vertretung. Wenn z. B. Bücher (S. 42) sagt, daß „die Melodie [nämlich die Tonfolge] der Arbeitsgesänge durchaus Nebensache sei, ebenso wie [unbestrittenermaßen] der Text", so könnte man daraus den Schluß ziehen (Bücher tut dies nicht), daß die Tonfolge kein dem Rhythmus gleichwertiger Faktor sei. Dieser Schluß wäre falsch; denn, die Richtigkeit der Voraussetzung angenommen, wäre daraus höchstens der Schluß berechtigt, daß eben Arbeitsgesänge nicht den Ausgangspunkt für die Entwicklung der Musik darstellen können.

Die Klarstellung dieses Verhältnisses von Tonfolge und Rhythmus innerhalb der Melodie ist von großer Bedeutung für die Beurteilung musikalischer Urheberrechtsansprüche, aber auch für die vergleichende Musikforschung.

10. Soll noch der Einschränkung Erwähnung geschehen, die der Laienverstand heute zuweilen dem Melodiebegriff widerfahren läßt, indem er nur das tonal und rhythmisch Einfache (klare Taktverhältnisse, leichte Intervallfolgen, quadratischen Großrhythmus) als melodisch anerkennt, so geschieht dies, weil sich daran zweierlei Erwägungen knüpfen lassen; die eine über den historischen Ursprung dieser Laienanschauung, wird an geeignetem Orte näher erörtert werden (**93** ff.), die zweite möge gleich hier Platz finden. Es haben selbst bedeutende Forscher bei der Be-

urteilung der modernen Musik zu finden geglaubt, daß das rhythmische Element gegenüber dem harmonischen vernachlässigt werde (Westphal), anderseits wurde von der Musik der Naturvölker behauptet, daß „der Rhythmus vorherrschend entwickelt", dagegen „die Harmonie mangelhaft ausgebildet" sei. (Grosse 277. Immerhin nimmt er in seinem Werk, das deutsche Gründlichkeit mit französischer Stilklarheit verbindet, Melodien bei den Gesängen der Wilden an, was Bücher S. 340 Anm. ablehnt.)

11. Dieses schon an sich nicht sehr wahrscheinliche Verhältnis, wonach die Harmonie eine Fortbildung, der Rhythmus eine Rückbildung erfahren haben sollte, ist gelegentlich schon zurückgewiesen worden (Moos 437), aber dem Grund jener Behauptungen scheint man bisher nicht weiter nachgeforscht zu haben.

Er ist, wie ich glaube, in einem weit verbreiteten Mißverständnis zu suchen, wonach man straffen Rhythmus mit ausgebildetem verwechselt. Jener ist aber metrisch einfach, durchsichtig, dieser verwickelter und vielfach bestrebt, das Metrum zu verschleiern.

12. Jener Teil der primitiven Musik, der bei dieser Hervorhebung des Rhythmus ins Auge gefaßt wird, zeigt eine sehr sinnfällige Rhythmik. Aber dieses Sinnfällige liegt in seiner Einfachheit, Gleichmäßigkeit, kurz seinem metrisch-taktischen Charakter. Ein solches rhythmisches Motiv, um eine Zeiteinheit gruppiert, also leicht eingänglich, ohne Synkopen oder dgl., stets in gleicher Weise wiederholt, bildet das genaue Seitenstück zu den paar Tönen, um einen Hauptton gruppiert, also auch leicht zu behalten, ohne Alterationen oder dgl. stets in gleicher Weise wiederholt, die die tonale Seite jener primitiven Melodien darstellen; also gleiche Dürftigkeit da, wie dort.

Mit der Zeit wird das harmonische wie das rhythmische System reicher, verwickelter, beide entfernen sich von den einfachen strammen Verhältnissen, differenzieren sich, verlangen subtilere Auffassung; den Synkopen, Proportionen hier entsprechen dissonierende Bildungen dort (s. Combarieu in Revue mus. I 219 f.). Es ist nun Gefühlssache, ob man etwa in den harmonischen Ausweichungen oder in den synkopierten und Proportionsrhythmen

eine Schwächung des harmonischen und rhythmischen Prinzipes oder richtiger die Voraussetzung einer Stärkung dieser Grundpfeiler, die jetzt mehr zu tragen haben, sehen will. Meines Erachtens ist das Verhältnis des neueren verwickelten Rhythmus zum alten einfachstraffen folgendes: Die zielbewußte Anwendung des ersteren hat die Beherrschung des letzteren zur Voraussetzung; das Gleiche gilt von den Tonalitätsverhältnissen (beides von mir als Grundgedanke über die moderne Musik ausgesprochen. Rietsch, S. 137; s. auch hier **149**). Ich möchte diesen Gedanken noch durch den Hinweis auf die Ontogenie ergänzen. Auch der Einzelne muß den strammen Rhythmus voll beherrschen lernen, bevor er sich erlauben darf, im rubato Tempo zu spielen.

13. Auf alle Fälle aber muß man bei beiden Elementen die gleiche Stärkung oder Schwächung annehmen. Denn beide sind in der Melodie, also in der Musik überhaupt nicht mechanisch, sondern organisch verbunden, wie das Physische und Psychische im lebenden Organismus. Das hier geschichtlich zu verfolgen, ist nicht der Platz. Nur auf die Erscheinung Sebastian Bachs möge hingewiesen werden, in dem sich die endgiltige Feststellung der neuzeitlichen Harmonik ebenso, wie die der neuzeitlichen Rhythmik verkörpert. Das Dur- und Moll-Geschlecht mit seinen Transpositionsskalen einerseits, der moderne Takt mit der endgiltigen Feststellung der Akzentordnung anderseits kommen bei ihm gleichmäßig zum Durchbruche. Kleine Rückfälle sind da und dort zu verzeichnen (gelegentliche Vorzeichnung in einer alten Kirchentonart, schwankende Akzentordnung zwischen $^3/_2$ und $^6/_4$ in den Schlußtakten einer Courante u. ä.). Und welche Entwicklung hat seit Beethoven und Schumann die Rhythmik nicht minder als die Harmonik genommen! Die organische Verbindung beider läßt sich in den Schlußkadenzen und ihrer Geschichte am leichtesten verfolgen (vgl. Rietsch, S. 102 ff.).

14. Der ausgebildete Rhythmus verliert freilich — und darin dürfte jenes Mißverständnis mit begründet sein — an Sinnfälligkeit, während dies bei der Harmonik nicht so klar zutage tritt, oder mit anderen Worten, in der Tonrhythmik, um diesen Lippsschen Ausdruck zu gebrauchen, heben sich einfache

und zusammengesetzte Verhältnisse nicht so deutlich gegenseitig ab, als in der gröberen Rhythmik unmittelbar meßbarer Zeitabstände, was ja psychologisch leicht erklärlich ist. Immerhin wird eine in den Naturtönen 2 bis 8 gehaltene Trompetenfanfare sich ähnlich von einem in neuerer Chromatik gehaltenen Stück unterscheiden, wie eine einfache rhythmisch-metrische Tanzweise von einem modern rhythmisierten Stück.

15. Diese gleichmäßige Fortbildung beider Faktoren im allgemeinen bedingt jedoch nicht ein stets gleichmäßiges Auftreten im einzelnen Kunstwerk aus der vorgeschrittenen Entwicklungszeit; vielmehr wird hier ein später (**83, 101, 210**) in anderen Beziehungen zu erörterndes Gesetz der Ausgleichung häufig wirksam sein, d. h. ein verwickelter Rhythmus wird von einfachen harmonischen Verhältnissen getragen und umgekehrt, freieste Harmonik wird durch einfache rhythmische Verhältnisse in der Weise gestützt, daß sich die Aufmerksamkeit des Hörers ungeteilt den harmonischen Bildern zuwenden kann. Als Beispiel dieser Art mag gleich ein Vertreter der neuesten Lyrik vorweggenommen werden, das Lied „Waldseligkeit" von R. Dehmel-Max Reger (op. 62, N. 2). Es hält im Klavier ausnahmslos den Rhythmus

2/4 ♪♩ ♪♩ fest, während seine harmonischen Freiheiten in Kürze vielleicht durch die Analogie mit dem fernwirkenden Impressionismus in der Malerei zu kennzeichnen sind.

Wort und Weise.

16. Insofern sich die Untersuchung mit Gebilden befaßt, in denen Wort und Ton, Gedicht und Weise zu einem Ganzen verbunden sind, ist zunächst im allgemeinen von den möglichen Arten dieser Verbindung zu sprechen.

Es sind zweimal zwei gegensätzliche Beziehungen denkbar und auch geschichtlich nachgewiesen: Erstens obligatorische und fakultative Verbindung; zweitens absolute und relative Verbindung.

17. Der erste Gegensatz ist ohne weiteres klar. Dichtung, die nur als Gesang in die Erscheinung tritt, gegenüber der Dichtung, die gelesen und rezitiert wird, deren Vertonung dem Zufall anheimgegeben, vom Dichter nicht vorausgesehen, in der Regel weder gewünscht noch verpönt wird.

18. Der zweite Gegensatz geht von der Frage aus, ob einem Gedicht, wenn überhaupt, stets nur dieselbe Weise beigegeben und einer Weise stets nur dasselbe Gedicht untergelegt wird, oder ob hier ein Wechsel stattfindet. Dieser Gegensatz ist vom geschichtlichen, wie vom ästhetischen Standpunkt aus sehr wichtig. Die geschichtlichen Erscheinungen der Parodie, zu deutsch Umdichtung und ihres Gegenstückes, der mehrfachen Vertonung eines Textes gehören hierher, sie stehen wieder in einem Zusammenhang mit der Frage von der Mehrdeutigkeit der Musik.

19. Aber auch schon das Zusammentreten der beiden Künste an sich hat den Ästhetikern bedeutendes Kopfzerbrechen gemacht und stets hat es Gegner dieser Verbindung gegeben, insbesondere auch unter den Dichtern selbst. Möge für letztere P. Corneilles Ausspruch hier stehen (Excuse à Ariste v. 97 f.):

> Tant ma veine se trouve aux airs mal assortie,
> tant avec la musique elle a d'antipathie!

Weniger schroff spricht sich der durch seine tönenden Verse berühmte Lamartine aus, wenn er aus Anlaß einer Vertonung seiner Méditation (in Louis Niedermeyers Gesangsszene Le lac) sagt: „Ich habe immer gedacht, daß Musik und Poesie verbunden, sich gegenseitig nachteilig sind. . . . Die Musik besitzt schon selbst ihren eigenen Gefühlsausdruck, schöne Verse sind schon in ihrer Eigenart melodisch." (H. Kling in der N. Ztschr. f. Musik, Leipzig, 27. August 1902.)

Dagegen sagt der Physiologe Merkel (S. 396): „Was einmal gebunden ist, verträgt in der Regel noch eine zweite Bindung. Die gebundene Rede, d. h. die Poesie, das Gedicht fügt sich außer den metrischen und rhythmischen, auch ohne sonderlichen Zwang . . . . . den harmonischen Gesetzen, und wird so zum Gesange."

Eine spekulative Begründung des Zusammengehens von Poesie und Musik gibt M. Lazarus (Das Leben der Seele, III). Er wird in einem wichtigen Punkte (des nur im ganzen, nicht in Einzelheiten zulässigen Anschlusses der Musik an das Lied) mit Recht bekämpft von P. Moos (S. 153).

20. Die Vereinigung von Wort und Weise hat assoziativ-reproduktive Wirkung, jedoch in verschiedenen Stärkegraden. Am stärksten dann, wenn eine Weise nur einem Text, diesem aber stets zugeteilt ist (obligatorische und absolute Verbindung). Hier wird der Text stets die Weise und umgekehrt reproduzieren. Dieser Fall ist aber nicht sehr häufig. Vielmehr wird sowohl für die obligatorische, als die fakultative Vereinigung von Text und Musik die relative Art die Regel sein, und zwar entweder so, daß die Melodie bleibt und der Text wechselt, ein im Volksgesang stets zu beobachtender Vorgang, auf den auch die strophische Melodie zurückzuführen ist (**139**), oder daß zu einem Text verschiedene Melodien gesetzt werden, wie es schon in der obligatorischen Zeit des Kunstgesanges vorkam (vgl. im Anhang Nr. 12 und teilweise Nr. 10), aber im neueren Kunstlied geradezu zur Regel geworden ist. Denn hier, wo Dichter und Komponist nur selten in einer Person vereinigt sind (Hans Leo Haßler, Heinrich Albert, Peter Cornelius bieten solche Ausnahmen, siehe auch die Aufzählung bei Friedländer I 378), wo vielmehr der Dichter der Vertonung seiner lyrischen Gebilde, wenn nicht feindlich, so doch gleichgiltig und oft verständnislos gegenübersteht, werden beliebte und musikalisch zugängliche Gedichte mit zahlreichen Kompositionen bedacht, und zwar nicht bloß von verschiedenen Komponisten mit je einer, sondern selbst von einem Tonsetzer mit mehreren Vertonungen (so besonders im 18. Jahrhundert, aber auch noch bei Schubert und selbst Schumann). Bezüglich der assoziativen Wirkung ergibt sich hier noch ein Unterschied. Wo die Weise bleibt, der Text wechselt, ist die Reproduktion eine leichtere, als im umgekehrten Falle. Denn jenes geschieht nur bei einfachen, sinnfälligen Weisen, eben den Volksweisen, die erfahrungsgemäß leichter behalten werden, als die Worte der Dichtung (wie diese durch ihren musikalischen

Gehalt wieder leichter als Prosa, siehe unten 302). Bei verschiedenen Vertonungen desselben Textes dagegen wird gewöhnlich eine derselben wegen ihrer besonderen Eigenschaften oder durch äußere Umstände den Vorzug erlangen und weitaus am stärksten dem Texte assoziiert erscheinen (so Schuberts Erlkönig).

21. Die eben angedeutete Entfremdung zwischen den beiden lyrischen Faktoren hat wohl nicht in letzter Linie dazu beigetragen, daß die literarhistorische Forschung die etwaige musikalische Seite der von ihr besprochenen Literaturdenkmäler lange Zeit hindurch vollständig außer acht ließ, ja es zuweilen sogar unterließ, bei der Beschreibung der Quellen anzuführen, ob die betreffende Handschrift Musiknoten aufweise oder nicht. Dies war zumal bei den älteren Denkmälern, die zum großen Teil noch der Periode obligatorischer Vertonung angehören, eine Unterlassung, die sich durch die Mangelhaftigkeit der so einseitig gewonnenen Erkenntnis rächen mußte. Aber auch bei der neueren Lyrik mußte dieser Standpunkt manche Lücke in der Erkenntnis der Zusammenhänge und der Entwicklung verursachen.

22. Selbst in den metrischen Handbüchern wurde die korrespondierende, musikalische Form nicht in wünschenswerter Weise herangezogen, und wenn dies einigermaßen mit den musikalisch-metrischen Konstruktionen der Fall war, wobei nur wegen zu geringer Bewandertheit im Reinmusikalischen manches Schiefe mit unterlief, so blieb doch das Element der musikalischen Tonhöhe vollständig vernachlässigt. Dies darf uns nun freilich nicht Wunder nehmen, da auch im Reinsprachlichen die Untersuchungen über Silbendauer und -Stärke schon sehr zahlreich und genau waren, bevor ein Gleiches bezüglich der Tonhöhenbewegung versucht wurde. In dieser Hinsicht haben erst die neuesten Hilfsmittel der Forschung bessere Aussichten eröffnet. Wie nun die Sprachmetrik bei der Rhythmik der Liedweise, wird bei den Tonhöhenverhältnissen die Sprachphonetik heranzuziehen sein.

Ein- und Mehrstimmigkeit.

23. Das Lied tritt uns heute selten mehr als ein rein sukzessivharmonisch erfundenes entgegen. Selbst wenn einer oder mehrere ein Lied einstimmig singen, sei es, daß dem einen Sänger kein Begleitinstrument zur Verfügung steht, oder daß die mehreren Sänger nicht geübt sind, gleichzeitig verschiedene Stimmen auszuführen, so wird in der Mehrzahl der Fälle doch eine aus der Erinnerung ergänzte Simultanharmonie dem oder den Sängern vorschweben.

Diese psychologische Erscheinung hat ihren Grund in unserer durch die musikalische Erziehung erzielten einseitigen Gewöhnung an die simultanharmonische Weise (245 ff.), die sich von der einstimmig erfundenen oder rein sukzessivharmonischen Melodik stark abhebt.

24. Die suggestive Kraft dieser Gewöhnung, wie wir sie beim Sänger der Ober- oder Hauptstimme einer simultanharmonisch erfundenen Melodie wahrnehmen, ist wohl auch zum Teil Ursache, daß viele sich die wesentlich einstimmige Musik der alten Griechen und des mittelalterlichen Abendlandes nicht anders als auf einer ausdrücklichen oder verschwiegenen harmonischen Grundlage ruhend vorzustellen vermögen. So sucht man sich den gregorianischen Gesang durch Akkorde auf der Orgel (concinente organo) mundgerecht zu machen, so wird aus der altgriechischen Musiktheorie das Vorhandensein simultanharmonischer Musik nachzuweisen versucht.

Die Wichtigkeit des Gegenstandes auch für die einstimmige Behandlung der Liedweise möge es rechtfertigen, daß hier kurz zu dieser Frage Stellung genommen wird. Gegen die Kenntnis und den Gebrauch der Simultanharmonie bei den Griechen (und Römern) sprechen zwei Haupterwägungen. Die simultanharmonische Übung müßte einen Niederschlag in den theoretischen Schriften hinterlassen haben. Daß ein geistig so geschultes Volk diesen ganzen Erscheinungskomplex mit den zwei uns vereinzelt erhaltenen Ausdrücken *ἑτεροφωνία* und *διάλεκτος χρουματική* abgetan haben könnte, ist schlechterdings nicht anzunehmen. Ferner —

und hier kommen wir wieder zu unserem Ausgangspunkt zurück — bezweifelt heute wohl niemand die kontinuierliche Entwicklung der Tonkunst von den klassischen Völkern des Altertums zur mittelalterlichen Welt des Abendlandes und weiter zur Neuzeit.

Können wir nun in dieser Entwicklungsreihe das vollständige Fallenlassen eines so großen Empfindungskomplexes, wie er durch die Simultanharmonie dargestellt wird, annehmen, dem dann erst eine mühevolle, vielhundertjährige Arbeit neuerlich zur Herrschaft verhelfen mußte? Das wäre eine ebenso unerklärliche als unerhörte Anomalie in der Entwicklung einer Kunst.

25. Dieser negierenden Beweisführung mögen zwei Hypothesen zur positiven Vervollständigung des Entwicklungsbildes angereiht werden.

Zunächst die Vermutung, wie denn nun nach Abweisung akkordlichen oder real mehrstimmigen Musizierens jene platonische Heterophonie zu verstehen sei. Gevaert gibt gelegentlich in seiner Instrumentationslehre einen technischen Wink für den gleichzeitigen Ausdruck eines musikalischen Gedankens in verschiedenen Instrumenten. Er sagt, jedes habe den Gedanken gerade nach seiner Individualität, also bald hoch, bald tief, bald mehr, bald minder vollständig, einfach oder verziert zur Erscheinung zu bringen.

Kein Zweifel nun, daß auch schon im Altertum der durchgreifende Unterschied in der Technik der Singstimme einerseits und der Instrumente anderseits und bei diesen wieder zwischen Saiten- und Blasinstrumenten (von anderen zu geschweigen) erkannt wurde.

Die unmittelbare Folge davon mußte sein, daß man einen und denselben musikalischen Gedanken anders, d. h. einfach und sangmäßig mit der menschlichen Stimme, anders, d, h. lebhafter, der Spielfreude Rechnung tragend, mit den Instrumenten zum Vortrag gebracht haben wird und daß dieses verschiedene Verhalten auch beim Zusammenwirken beider wird stattgefunden haben. Was daraus entstand, war ebenso gewiß eine Heterophonie, als es keine Polyphonie oder gar aus dieser hervorgegangene akkordliche Harmonie war. Auch die moderne Musik kennt jene Art (freilich nur neben einer akkordlichen Grundlage) sowohl bei

begleitender Vokalmusik, als bei der sogenannten konzertanten Instrumentalmusik, in der sie eine große Rolle spielt. Ich erinnere hier nur an die Variierungen einer Melodie durch das konzertierende Instrument, während das Orchester die einfachen Umrisse der Melodie gibt, so z. B. in Bethovens Klavierkonzert Es-dur erster Satz Takt 42 ff. und 152 ff.

Wie aber so etwas ohne akkordliche Grundlage ausgesehen haben mag, dürfen wir wohl an der siamesischen Orchestermusik abnehmen, von der wir Stumpf eine nach genauen phonographischen Aufnahmen zusammengesetzte Partitur verdanken (Beiträge III). Stumpf hat denn auch bei Besprechung dieser Musik das Wort Heterophonie zur Bezeichnung einer solchen Kompositionsart angewendet.

26. Die zweite Hypothese geht von einer volkskundlichen Betrachtung aus. Auch heute noch ist die Stellung der europäischen Völker zur polyphonen Musik eine verschiedene. Selbst zur Zeit der an den Niederländern geschulten Polyphonie Palestrinas und anderer Italiener, der einzigen polyphonen Epoche der welschen Musik, hat sich der italienische Volksgeist in wesentlich homophonen Bildungen ergangen, die in ihrer Fauxbourdonart Note gegen Note (als Keim der späteren Akkorde) gleichsam ein Kompromiß zwischen der Einstimmigkeit und der Polyphonie darstellen. Anderseits finden wir das älteste Denkmal kunstvoller Mehrstimmigkeit in England. In Frankreich wieder sind die zunächst kunstlosen Anläufe zur gleichzeitigen Verbindung mehrerer Weisen zu finden, eine noch ungefeilte Polyphonie, die sodann in den Niederlanden anhaltend ihre künstlerische Ausgestaltung fand und seither auf deutschen Boden verpflanzt wurde, wo sie endlich von Seb. Bach bis Richard Strauß die beiweitem tiefstgehende Vertretung gefunden hat. Die keltisch-germanischen Völker Nord- und Mittel-Europas scheinen daher den Sinn für die Mehrstimmigkeit in höherem Grade zu besitzen als die Völker Süd-Europas, Griechen, Römer, Südromanen. Diese vielleicht auf H. Taine's Kunstlehre hinweisende Erscheinung gäbe der Ablehnung altgriechischer realer Mehrstimmigkeit auch noch eine ethnographische Stütze.

27. Hier wäre auch die Frage des altgriechischen Terzenschlusses heranzuziehen, dessen Existenz bald behauptet, bald bestritten wird (siehe die Zusammenstellung der Ansichten bei A. Möhler, die griechische, griechisch-römische und altchristlich-lateinische Musik. Rom 1898, S. 28 ff.). Auch hier dürfte jene Suggestion wirksam gewesen sein. Es scheint mir wenigstens, den Mangel simultanharmonischer Denkweise vorausgesetzt, schwer erklärlich, daß bei irgend einem Schlußton das Gefühl für die Tonart der Unterterz vorhanden gewesen sei. Jedenfalls sind die Hinweise auf moderne Liedschlüsse verfehlt, da diese sämtlich simultanharmonisch gedacht, den eigentlichen Hauptton (als Finalis im Baß) voraussetzen, die Kadenz daher als sogenannten unvollkommenen Ganzschluß auffassen.

28. Kehren wir nun zum deutschen Lied zurück, so wird auch für dieses noch eine älteste einstimmige, d. h. rein sukzessivharmonische Periode anzusetzen sein.

Das einstimmige Lied ist das ältere, es ist in einer Richtung an geringere technische Voraussetzungen gebunden.

Die Ausbildung des akkordlichen Bewußtseins, dessen reproduzierende, ja gelegentlich suggestive Wirkung ich eingangs erwähnt habe, fällt aber zeitlich nicht mit dem Beginn der Mehrstimmigkeit zusammen. Vielmehr zeigt die erste Entwicklungsstufe der Polyphonie den Typus der einstimmigen Melodie zunächst noch bewahrt, und zwar rein erhalten im Tenor, mit Änderungen besonders in den Schlußwendungen bei den übrigen Stimmen. Insbesondere wird auch für diese Zeit noch die Annahme von Terzenschlüssen im früher angedeuteten Sinne zu vermeiden sein. Man hat sich vielmehr jeden Schluß derart vorzustellen, daß der letzte Ton, modern gesprochen, zugleich Melodie- und Baßton ist (**249**).

29. Erst die in Spanien und Italien im Laufe des 16. Jahrhunderts angebahnte Monodie schafft, nachdem sich das Ohr durch Jahrhunderte an den Zusammenklang gewöhnt hatte und die stets wiederkehrenden bevorzugten Klänge als Erscheinungen sui generis ins Bewußtsein eingetreten waren, durch aprioristische Setzung solcher akkordlicher Gebilde den neuzeitlichen Stil (**144**),

welcher sich von dem der vorakkordlichen Zeit zunächst durch die notwendige gesungene, gespielte oder wenigstens hinzugedachte Simultanharmonie unterscheidet, dann aber deren Einfluß auch auf die Tonfolge erkennen läßt (178, 179).

30. Die Liedweise mit Hinzutritt der Simultanharmonie kann nun in dreifacher Weise auftreten: als mehrstimmige, als einstimmige mit Instrumentalstimmen oder durch Verbindung beider Arten.

Da das mehrstimmige und das instrumental bedachte Lied aber doch historisch aus dem rein einstimmigen Lied hervorgegangen sind, so bleiben ihnen immerhin mit diesem die Hauptgesetze ihrer Melodik gemeinsam und es wird nur einer gelegentlichen getrennten Behandlung dort bedürfen, wo die harmonische Technik die Melodik selbst beeinflußt hat. Die allgemeinen Ausführungen gelten also von beiden Arten gleicherweise.

Der Rhythmus.

Allgemeines.

31. Rhythmus als Ordnung in der Zeit (Nikomachos: χρόνων εὔτακτος κίνησις) ist bekanntlich den drei Zeitkünsten gemeinsam. Ob die harte Notwendigkeit der Arbeit oder das Vergnügen an Tanz und Spiel den Rhythmus ausgebildet hat, mag hier dahingestellt bleiben. Jedenfalls bietet das Tanzlied, als Vereinigung dreier Kunstäußerungen, eine wichtige Stufe für die Entwicklung der künstlerischen Rhythmik. Sprachlich-dichterischer, sowie musikalischer Rhythmus wissen sich vom Tanzrhythmus wieder bis zu einem gewissen Grade zu befreien. In gleichem Grade wird eine Vereinigung aller drei Arten immer schwieriger und daher seltener.

Dagegen haben die Vereinigung je zweier Künste, die gesungene Dichtung und die Tanzmusik bis auf den heutigen Tag ihre Pflege gefunden, die letztere allerdings nicht allzuhäufig höheren Flug nehmend, was mit dem Verfall des Tanzes als Kunst im Zusammenhange steht.

32. Immerhin aber hat der Tanzrhythmus in der Musik wie in der Dichtung seine Spuren zurückgelassen, und zwar nächst den Idealtanzformen der Instrumentalmusik hauptsächlich in der Liedform, mit einem Höhepunkt in der Liedentwicklung des 18. Jahrhunderts. Dieser Einfluß wird sich besonders in gewissen großrhythmischen Erscheinungen (siehe unten 92 bis 97) kundgeben.

33. Die Hauptfrage dieses Teiles der Liedunterſuchung wird sich jedoch, anknüpfend an die Tatsache des selbständig

fortentwickelten Sprach- und Musikrhythmus dahin zuspitzen, wie sich diese beiden Rhythmusarten innerhalb der Liedform zueinander verhalten.

Hierzu wäre kurz das wichtigste über den musikalischen Rhythmus voranzuschicken, wobei wir auch auf den Nebenbegriff des Metrum einzugehen haben.

34. Rhythmus ist der weitere und konkretere Begriff, Metrum der engere und abstraktere.

Haben wir den Rhythmus kurz als Ordnung in der Zeit gekennzeichnet, so ergibt sich daraus von selbst, daß er sich an der Zeit mißt, also einen Zeitabschnitt als Maß involviert.

35. Dieses rhythmische Maß schließt aber in sich notwendigerweise ein Betonungssystem ein, denn gleich betonte (beziehungsweise unbetonte) Reihen bieten der Auffassung keinen Halt, entziehen sich einer Ordnung, sind daher nicht rhythmisch. Dieses Betonungssystem kann nun rein metrischen Ursprunges sein (Takt), es kann vom Text oder von einer anderen (z. B. einer tonalen) Gliederung ausgehen oder von mehreren dieser Faktoren zugleich, wobei man wieder von einer Qualität sprechen kann, die jene Quantität näher bestimmt (Carpe).

36. Die Zeitdauer läßt sich (wie die Tonhöhe) exakt bestimmen und findet auch als relative in der Tonschrift festen Ausdruck; die genaue Bestimmung des absoluten Zeitmaßes (durch ein Metronom) hat sich nicht allgemein Geltung verschafft. Die Betonung, das Stärkeverhältnis bietet in dieser Richtung größere Schwierigkeiten und die Anweisungen dafür fehlen entweder ganz (und zwar für die absolute Messung, die nach der Kraft des Atemstoßes vorzunehmen wäre, wie für die relative des regelmäßigen metrischen Akzents) oder sie bieten nur ungefähr einige allgemeine Relationen dar (teils bildlich > ⟨ ⟩, teils durch die bekannten Abkürzungen italienischer Worte). Dasselbe gilt meist vom absoluten Zeitmaß; früher gar nicht bezeichnet, hat vom 17. Jahrhundert ab eine allgemeine Anweisung zu Beginn der betreffenden Bewegung allmählich durchgegriffen.

37. Das deutsche Lied reicht in die vormetrische (nichttaktische) Zeit zurück, die zugleich die Zeit gänzlichen Fehlens

von absoluten Zeit- und Betonungsvorschriften ist. Diese vormetrische Zeit zerfällt wieder — überhaupt sowie auch für das Lied — in zwei Entwicklungsstufen: die durch die Neumen- und Übergangsschrift charakterisierte, noch heute im Choral erhaltene Stufe des Mangels nicht nur musikalischer Betonungs-, sondern auch streng geregelter Zeitwerte (unbeschadet etwaiger allgemein gehaltener Quantitätsunterschiede, siehe unten 217) und die zwischen der planen und taktischen Musik die Mitte bildende, den Übergang vermittelnde Stufe der sogenannten Mensuralmusik. Die mensurale Einteilung dient den Zwecken der alten eigentlichen Polyphonie, bei der die einzelne Stimme noch den Gesetzen einstimmiger Melodik folgt, was sich insbesondere rhythmisch darin ausdrückt, daß der Text, oder die Gruppierung im Melisma wie bisher das Betonungssystem liefert. Dagegen wird nunmehr die Quantität der Töne dem Belieben oder dem Sprachgefühl des Sängers entzogen, eine Änderung, hervorgegangen aus der Notwendigkeit des Zusammensingens verschieden rhythmisierter Stimmen. Der Nutzen dieser Änderung liegt in dem Fortschritt, den die durch verschiedene Messung der Noten sowohl in Hebung als Senkung erzielte nähere Determinierung des im allgemeinen nach dem Text bestimmten Schemas darstellt (siehe meine Ausführungen Mayer-Rietsch S. 163 bis 179, insbesondere für das Doppelverhältnis S. 177). Hiermit treten rein musikalisch-rhythmische Elemente in die Melodiebildung ein, während sich früher der musikalische Anteil fast ausschließlich auf die tonale Seite beschränkte.

38. Die Einsicht in das Wesen dieser mensuralen Epoche ist übrigens die beste Handhabe, den ausschlaggebenden Unterschied zwischen dem altpolyphonen Stil und unserer akkordlichen Mehrstimmigkeit, die ja auch wieder reale Stimmen bieten kann, zu erfassen, zugleich ein Beweis für die organische Verbindung des rhythmischen und des tonalen Elements (13). Bei Vergleichung einer Partitur der alten und der neuen Polyphonie bemerkt man in der Anbringung nachahmender Stimmen eine grundsätzliche Verschiedenheit. Die neue Polyphonie nimmt für die Stimmeinsätze fast durchwegs auf den Taktakzent Rücksicht; nehmen wir in gleicher Weise eine Akzentordnung bei der alten mensuralen

Tempuseinteilung an, d. h. machen wir aus dem alten tempus einen modernen Takt, so kommen bei den Stimmeinsätzen die merkwürdigsten Synkopen zum Vorschein, die keinesfalls, wie etwa heute bei einigen künstlichen Engführungen, als beabsichtigt anzunehmen sind. Noch weniger geht es an, den tactus (Zeit der semibrevis) unserem Takt gleichzustellen, da die Werte sich seither verschoben haben und die Zeit der semibrevis heute einem Taktteil gleichkäme, sowie denn auch die senkrechten Orientierungsstriche immer nach einem tempus eingesetzt werden. Es ist vielmehr klar, daß jede Stimme in der alten Polyphonie ihr eigenes, unabhängiges Betonungssystem hat, analog nur, insoweit es sich um einen und denselben musikalischen Gedanken handelt, aber von verschiedenen Zeiten aus beginnend.

39. Vorhalt- und Durchgangstechnik, sowie die Schlußbildung durchbrechen allmählich bis zu einem gewissen Grade die rhythmische Freiheit der einzelnen Stimmen. Nur die Tanzlieder mußten seit jeher in der Art gegliedert sein, wie wir sie heute als streng taktische Musik bezeichnen. Auch die Falsibordoni (mehrstimmig Note gegen Note gesetzt) werden zu taktischer Ausführung neigen, sobald das Metrum ihres Textes genügende Regelmäßigkeit zeigt. Aus ihnen in Verbindung mit der zur Selbständigkeit gelangenden Instrumentalmusik hat sich das taktische Betonungssystem entwickelt, das ohne Zweifel in einer Richtung (nämlich nach der Seite rhythmischer Freiheit) einen Rückschritt bedeutete. Erst die neuere Zeit hat hier wieder durch Erweiterung der Synkopen- und Proportionenformen einen Ersatz nach dieser Richtung geboten (siehe oben 12).

40. Nach diesen grundsätzlichen Darlegungen kann an die Hauptfrage herangetreten werden, wie sich im Liede Text- und musikalischer Rhythmus vertragen und vereinigen.

Hierbei wird die Betrachtung gut tun, die Rhythmuserscheinungen noch in zwei Hauptgruppen zu spalten, die der kleinen und die der großen Gliederung; erstere operiert mit dem Taktteil, letztere mit dem Takt oder größeren Gruppen als Einheit; jene gibt den Rhythmus des einzelnen Motives, diese den Rhythmus des Satzbaues. Man kann auch kurz von Klein-

und Großrhythmus sprechen. Den für ersteren gebrauchten Ausdruck Tonrhythmus (Rietsch S. 81) habe ich zur Vermeidung von Verwechslungen mit Lipps' Bezeichnung (14) fallen gelassen.

Kleinrhythmische Gliederung.

41. Die metrische Grundlage ist der aus den guten und schlechten Taktteilen sich zusammensetzende Takt. Zwischen zwei guten (= betonten) Taktteilen stehen ein oder zwei schlechte (= nicht oder wenig betonte), niemals mehr. Takte, die nur einen guten Taktteil aufweisen, heißen einfache, die übrigen zusammengesetzte, die in der Regel über drei oder vier gute Taktteile nicht hinausgehen. Die Zusammensetzung kann eine gleichmäßige (multiplikative) oder ungleichmäßige (additive: 2 + 3, 4 + 3 u. s. f.) sein. Die ungleichmäßig zusammengesetzten Takte haben einen hinkenden, hemmenden Charakter. Sie dienen nur besonderem Ausdruck.

42. Auf den ersten Blick fällt die Analogie zwischen guten und schlechten Taktteilen und Hebungen und Senkungen auf; desgleichen zwischen einfachem Takt und Versfuß, endlich zwischen rhythmischem Motiv und Wortfuß. Aber nicht genug daran, ist das Wort „Takt" selbst in die Metrik und in die Phonetik eingeführt worden. Der phonetische Sprechtakt hat uns hier nicht zu beschäftigen, wohl aber der sprachmetrische Takt. Er drückt die (durchschnittliche) Dauer eines Versfußes aus. Diese Bezeichnung ist für die Metrik gut zu gebrauchen, wenn wir uns hüten, ihn mit dem bei der Vertonung eintretenden musikalischen Takt zu vermengen.
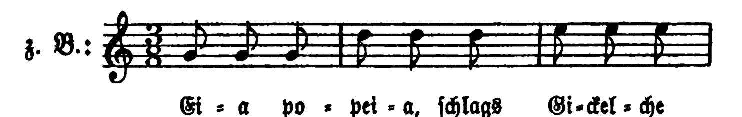
Hier ist gleich darauf aufmerksam zu machen, daß die Musik die alte Bezeichnungsweise beibehalten hat und unter Arsis den schlechten, unter Thesis den guten Taktteil (Niederschlag, wie die Musiker sagen) versteht (vgl. die französische Bezeichnungsweise le levé — le frappé de la mesure).

43. Auch der Versfuß hat neben der Hebung regelmäßig eine oder zwei Senkungen, trotzdem ist die Analogie mit dem
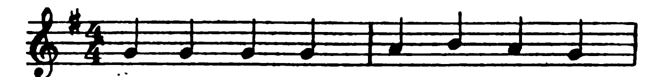
einfachen musikalischen Takt (wie der Dipodie mit dem [× 2] zusammengesetzten) keine durchgreifende. Vor allem nicht wegen der musikalischen Möglichkeit, den Taktteil des öfteren weiter zu zerlegen oder mehrere zu einer Einheit zusammenzuziehen, während in der Textmetrik nur gewisse freie Versformen, z. B. der Knittelvers eine verhältnismäßig sehr beschränkte Zerlegung oder Zusammenziehung der Silben im Rahmen des Verstaktes zulassen. Diese Fähigkeit der Musik ist von großer Wichtigkeit für die freie, sinngemäße Vertonung einer Dichtung, indem es dadurch möglich wird, die Versfüße nach ihrer inhaltlichen Bedeutung zu differenzieren, wie es ja auch der Rezitator tut, indem er die Vers-, bei Prosa die Sprechtakte ungleich lang wiedergibt. Da haben wir zugleich den Unterschied zwischen Musik- und Verstakt. Die Musik differenziert innerhalb des gleichbleibenden Taktes, die Dichtung durch die verschiedene Dauer ihrer Takte.

44. Betrachten wir nun den musikalischen Takt und das Verhältnis des rhythmischen Motivs zu ihm.

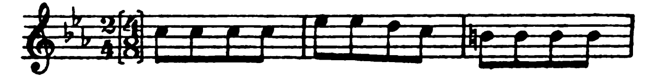
Die Tonwerte des rhythmischen Motivs können rein metrisch angeordnet sein, d. h. gerade für jeden Taktteil einen Ton bieten

z. B.: 

(Böhme, Kinderlied, S. 18, ähnlich S. 505, Nr. 260) oder



(bengalischer Bootgesang bei Bücher S. 423, Nr. 247) oder
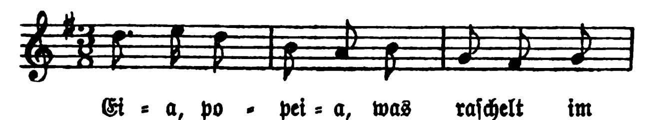


(„Schöne Minka" bei Weber zu seinen Variationen op. 37). Der individuell rhythmische Akzent fällt hier mit dem allgemein metrischen vollständig zusammen (Ausnahmen müssen angezeigt

werden:). Eine melodische Unterscheidung kann hier nur die Tonfolge bieten (vgl. die späteren Takte des zweiten und dritten Beispieles).
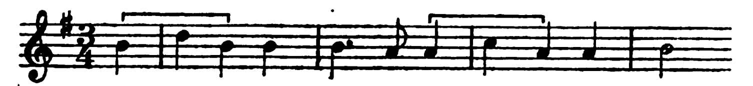
Diese Art findet sich selten durch eine größere Anzahl von Takten festgehalten.

45. Schon in dem Liedanfang



(Böhme, S. 11) sehen wir im ersten Takt eine Abweichung durch Spaltung und Zusammenziehung von Taktteilen, die wir ästhetisch als eine Wohltat empfinden. Noch fällt aber das rhythmische Motiv mit den Taktgrenzen zusammen.

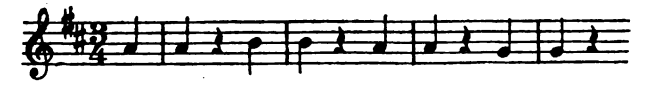
Dagegen sehen wir hier



(Böhme, ebenda S. 24) Takt und rhythmisches Motiv auseinanderfallen (reitender Rhythmus). Diese Form ist ästhetisch wertvoller, ganz ebenso wie in der gebundenen Rede das Ineinandergreifen von Vers- und Wortfuß.

46. Die Musik kennt also nur fallende Metren (Takte) mit oder ohne Auftakt (Minor, S. 140), das rhythmische Motiv dagegen kann daktylisch-trochäisch (fallend, mit dem Metrum [Text] übereinstimmend) oder anapästisch-jambisch (steigend) sein, die häufigere Form des auftaktigen (reitenden) Rhythmus wird jedoch besonders im dreizeitigen Taktmaß eine amphibrachysche sein, so in dem letzten Beispiel.

Rein jambisch wäre eigentlich eine Bildung, wie diese:



Dagegen ist in dem vorhergehenden Beispiel die vierte Bildung des rhythmischen Motives mit der halben Note statt zwei Vierteln wegen des Zusammenhanges mit dem früheren auch amphibrachysch, nur mit Katalexis, oder besser Krasis, Verschmelzung des guten mit dem nächsten schlechten Taktteil.

47. Also schon reinmusikalisch fallen Metrum und rhythmisches Motiv meistens auseinander. Um so schwieriger gestaltet sich die Untersuchung des Verhaltens beider zu dem Metrum der Wortdichtung. Hier wird es von Nutzen sein, an einem bestimmten Beispiel die Umgießung der Versform in die musikalische zu beobachten.

Ich nehme die erste Strophe des alten Liedes:

> Entlaubet ist der walde
> gen diesen winter kalt,
> Beraubet werd ich balde
> meins liebs, das macht mich alt;
> daß ich die schön muß meiden,
> die mir gefallen tut,
> bringt mir mangfaltig leiden,
> macht mir ein schweren mut.

Das Versmaß (einstweilen mit Außerachtlassung der Reime) bietet die viermalige Setzung des Schemas:

× ×́ × ×́ × ×́ ×
× ×́ × ×́ × ×́

48. Berücksichtigt man nur Hebung und Senkung ohne Dauerunterschiede, so ergibt sich als nächstliegende musikalisch rhythmische Schablone:

4/4 ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ 𝄽 ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ 𝄽 𝄽

Diese ist von äußerster rhythmischer Dürftigkeit. Wir begegnen ihr denn auch selten, zuweilen mit bewußter Kunst, wie bei Zedlitz-Löwe „Nächtliche Heerschau“:



49. Die zweite Grundform entsteht durch gleichzeitige Dehnung der betonten Silbe:

[3/4] 6/4 ♩ | 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩ 𝄽 𝄽 ♩ | 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 𝄽 𝄽 𝄽

Diese dreizeitige Form bietet wohl eine Abwechslung durch lange und kurze Noten, ohne daß jedoch in der allgemeinen rhythmischen Auffassung, insbesondere auch in der ungenügenden Vertonung der Versschlüsse eine Änderung gegenüber der zweiteiligen Form eingetreten wäre. Es läßt sich sogar geschichtlich nachweisen, daß man im Mittelalter beide Formen zum selben Text nebeneinander gebraucht, sie als vertauschbar angesehen hat. Hierzu möge eine kurze Abschweifung erlaubt sein.

50. Zunächst muß eine gewisse Gleichgiltigkeit in der Vorschreibung und Ausführung bestimmter Maßverhältnisse angenommen werden, die, in der Neumenschrift begründet, die Mensuralmusik überdauert hat und in Form von Spielmanieren bis ins 18. Jahrhundert hinein verfolgbar ist. So eifert noch Leopold Mozart in seiner Violinschule gegen die Gewöhnung, die rhythmische Figur ♫ in der Ausführung durch ♪. ♬ zu ersetzen und begründet die Schreibung des langen Vorschlages 𝅘𝅥𝅮 𝅗𝅥 für ♪ ♪ damit, daß bei letzterer Schreibung die Vorhaltnote gar drei Sechzehntel lang ausgehalten würde (♪. 𝅘𝅥𝅯). Es ist dies schon ein großer Fortschritt gegen die Zeit Georg Muffats, der solche Änderungen dem Geiger nach Vorgang der Lullisten noch als Zierlichkeit anempfiehlt (DTÖ. II 2 S. 24).

Ähnlich können wir uns das Schwanken zwischen zwei- und dreizeitigem Maß erklären, und in solchen Fällen z. B. trotz gleichmäßiger Notierung eine ungleichmäßige Notendauer annehmen.

51. Oben war das jambisch-trochäische Versmaß als Grundlage gegeben. Ähnliches gilt vom anapästisch-daktylischen. Für den Daktylus wird sich als erste Form ♩ ♩ ♩ , als zweite

𝅗𝅥 ♩ ♩ ergeben. Wenn daher das „Löubere (risen)“ von Wizlav (in der Jenaer Hs. XXIV 44) von Liliencron (Pauls Grundriß[2] III 565) in der ersten Art (ohne Quantitätsunterschied), von Saran (Holz-Saran-Bernoulli II 51) in der anderen wiedergegeben wird, so kann man zunächst beides vertreten. Liliencron sagt hierbei ganz mit Recht, daß auf die Quantität der Silben nichts ankommt; nur läßt sich daraus nicht die Unstatthaftigkeit der zweiten Auffassung ableiten, denn die Dehnung der ersten Note kann rein musikalisch als stärkere Hervorhebung ihrer Betonung gedacht werden. So ist ja z. B. die bedeutende Dehnung des Tones g auf der ersten prosodisch kurzen Textsilbe „Gott“ in Haydns Kaiserlied nur musikalisch zu erklären.

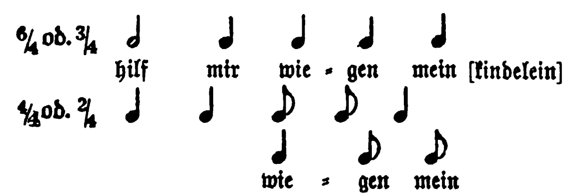
52. Ein wirkliches Bedenken ergibt sich bei der zweiten (zwei- oder vierzeitigen) Auffassung wegen des musikalischen Nebenakzentes, der der ersten Senkung zuteil wird (vgl. meine Andeutungen im Anz. f. deutsches A. Bd. 47, S. 66). Von der Häufigkeit und Zulässigkeit dieser Erscheinung in der neueren taktisch unzweideutig ausgesprochenen Musik, wovon unten bei Behandlung der Senkungen noch weiter die Rede ist (76 bis 78), wird aber ein Rückschluß auf die Zulässigkeit in älterer Zeit wohl gestattet sein. Ich habe schon oben (8) bemerkt, daß das Grundlegende im musikalischen Rhythmus nicht berührt wird, wenn das Schema der Hauptikten dasselbe bleibt, daß also durch die Vertauschbarkeit des zwei- und dreizeitigen Maßes kein Rückschluß auf die Bedeutungslosigkeit des Rhythmus für die Melodie gestattet ist.

53. Ein höchst charakteristisches Beispiel für die willkürliche Verwendung drei- oder zweizeitiger Form bietet das Kuhhornlied in den zwei Lesarten der Mondseer Hs. (Mayer-Rietsch S. 324 ff.) Ich habe diesem Lied den Charakter einer Tanzweise bestritten (ebenda S. 207 f.), es wäre hier beizufügen, daß das Verhältnis von Vor- und Nachtanz (Proporz, Tripel [proportio tripla]) nicht für unsere Frage zu verwerten ist; denn hier werden im Gegenteil beide Rhythmen zu bestimmtem Zweck (ruhig-lebhaft) auseinandergehalten.

54. Dagegen hat der protestantische Choral — dieser Bewahrer alter Volksliederschätze — zwar in den meisten Fällen

(schon wegen der getragenen Art des Gemeindegesanges) die zweizeitige Form gewählt, darunter von solchen Liedern, die in ihrer älteren weltlichen Fassung dreizeitig überliefert sind, doch finden wir bei Seb. Bach zuweilen ein und denselben Choral in beiderlei Gestalten vor, so z. B. „Nun lasst uns Gott dem Herrn" (Sammlung Peters I. S. 65).

55. Während also mensurierte Minnelieder, wie die der Mondseer Hs. im einzelnen Falle selbst die gewollte Lesart angeben, ist sie bei den neumierten Gesängen der älteren Hss. ins Belieben des Lesers, Sängers, Übertragenden gestellt. Wir kennen die mündliche Überlieferung nicht, welche etwa bei bestimmten Liedern für die eine oder andere Art entschied, es mag aber vielfach die dreiteilige Form oder zur Abwechslung gar die Form ♩. ♪ dem einförmigen 𝅗𝅥 𝅗𝅥 vorgezogen worden sein. Auch Weis wählt die Dreiteiligkeit für die Hymnen Julians von Speyer (siehe hierzu seine Bemerkung S. 144). So haben neuere Bearbeiter (bis herauf zu Brahms) das „Josef, lieber Josef mein" dreizeitig gegeben (vgl. Reißmann Gesch. Notenbeil. Nr. 18, dagegen Bernoulli, Choralnotenschr. Notenbeil. Nr. 14 b). Diese Art erscheint insbesondere günstiger bei Einschiebung einer zweiten Senkung. Man vergleiche im genannten Wiegenlied die beiden Rhythmisierungen



56. Hier möge noch auf die wenigstens in der künstlichen Liedverarbeitung des 16. Jahrhunderts vorkommende Anwendung beider Formen innerhalb einer und derselben Melodie hingewiesen werden.

Dies ist der Fall bei dem bekannten „Wilhelmus von Nassaue" (siehe darüber weiteres **109 bis 111**), desgleichen bei unserem Lied „Entlaubet", zu dem wir jetzt zurückkehren.

Wir wollen nämlich sehen, in welchen Dingen die musikalische Rhythmisierung des Versmaßes, wie sie bei diesem Liede wirklich vorliegt, von unserer oben aufgestellten Schablone abweicht. Hierbei wird die Fassung, wie sie die mehrstimmigen Bearbeitungen des 16. Jahrhunderts bieten, für die Geltung der Noten unverändert übernommen. Denn wenn auch nicht festgestellt werden kann, ob sich die ältere einstimmige Form von den vorliegenden Tenorweisen unterschieden, oder mit welcher derselben sie genau übereingestimmt habe, so konnte doch die einheitlichste unter den vorhandenen Fassungen um so eher Benutzung finden, als sie aus der Zeit künstlerischer Feinfühligkeit stammt, die der Blüte der Vokalmusik im 16. Jahrhundert unstreitig eignet.

57. Es bietet sich folgende Mensurierung für das erste Verspaar:

Entlaubet ist der walde gen diesen win - ter kalt

Wir haben nun auf diese Quantitätsreihe das Betonungssystem des Textes zu übertragen. Dies wird am einfachsten geschehen, indem wir vor die Note mit der Texthebung einen Taktstrich setzen.

Dies ergibt zunächst:



Bemerken wir nun, wie sich einerseits die ersten Silben „Entlaubet ist" zu einer Dipodie zusammenschließen und anderseits die Länge der Noten zwischen dem dritten und vierten Taktstrich der zwischen dem ersten und dritten gleichkommt, so können wir den zweiten Taktstrich unterdrücken; die Musik des zweiten Verses ist dann analog einzurichten.

58. Bei diesem zweiten Vers ergibt sich eine aus dem Text heraus nicht zu behebende Schwierigkeit, die Einteilung der über der Silbe „win" zu singenden fünf Noten. Die Gliederung dieser Noten muß aus musikalischen Gesichtspunkten erfolgen. Als solche er-

scheinen: die womöglich gleiche rhythmische Gestaltung (der Parallelismus) mit der ersten Melodiezeile, also:
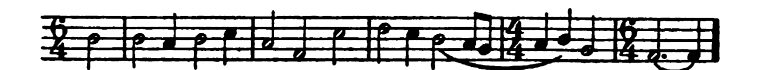


ferner die Setzung des rein musikalischen Iktus auf eine tonal passende Note. Dies trifft hier erfreulicherweise mit dem Ergebnis der parallelen Rhythmisierung zusammen, indem die Melodiefassung (C, Ausweichung nach G) die Hauptkadenztöne h — a — g ergibt, wovon unstreitig h und g den musikalischen Akzent haben. Also ergibt sich für die zweite Zeile:

◇ | ◇ ♪ ◇ ♩ ♩ | ♪ ♪ ◇ | ◇

59. Dabei sehen wir zwischen den beiden letzten Taktstrichen eine geringere Notenquantität (zwei Semibreven statt drei). Da diese also auch den Zeitraum eines Taktes ausfüllen müssen, wie früher die drei Semibreven, so haben wir hier den Fall des Wechsels drei- und zweizeitigen Maßes innerhalb einer Melodie.

60. Noch bleibt zu sagen, daß die Frage, ob die Gruppe der drei Semibreven als $^3/_2$ oder $^6/_4$ Takt zu lesen ist, schon durch die untergelegte Versdipodie zugunsten des $^6/_4$-Taktes gelöst ist, welchem dann in der letzten Gruppe ein $^4/_4$-Takt an die Seite tritt.

61. So wird nun das vollendete rhythmische Bild der zwei Zeilen dieses sein:



Hierbei ist die geschichtlich begründete Verkleinerung der Maße auf die Hälfte vorgenommen, die Semibrevis statt als ganze nur als halbe Note gesetzt u. s. f. Ferner wurde die Schlüsselvorzeichnung ins Belieben des Lesers gesetzt; als C-dur im Altschlüssel, als B-dur im Violinschlüssel, als G-dur im Sopranschlüssel zu lesen. Endlich mag noch bemerkt werden, daß es ebensogut anginge, statt des $^4/_4$-Taktes die zwei Viertel als

Duole [Notenzeichen] zu bezeichnen und die halbe Note mit einem Punkt zu versehen.

62. **Böhmes** abweichende Setzung der Taktstriche (Lb. S. 336), welche eine Betonung nach Beckmesser-Art zur Folge hätte, läßt sich leicht erklären. Das in den alten Vorlagedrucken an den Anfang gesetzte Mensuralzeichen ₵ (tempus imperfectum, prolatio minor, proportio dupla) hat er als Taktzeichen, wie es leider noch für $^2/_2$-Takt üblich ist, angesehen und danach die Takte, mit dem Niederschlag beginnend, eingereiht. In Wirklichkeit besagt das Mensuralzeichen nur etwas, was uns heute selbstverständlich ist, nämlich die zweizeitige Geltung der einzelnen Noten. In der Mensuralmusik war dies bekanntlich nicht selbstverständlich, vielmehr war die dreizeitige Geltung die vorzüglichere. Daß die zweizeitige Geltung der Noten nicht auch einen zweiteiligen Takt bedingt, ist uns heute geläufig, aber es gilt ebenso für die Mensuralzeit, wo das Betonungssystem in der Notenschrift nicht zum Ausdruck kam (siehe **Mayer-Rietsch** S. 173 f. und **Rietsch** S. 131).

63. Vergleichen wir die so festgestellte Rhythmik der ersten zwei Zeilen mit der oben **43, 44** aufgestellten zwei- und dreizeitigen Schablone (denn beide kommen in Betracht), so ergeben sich auffällige Unterschiede.
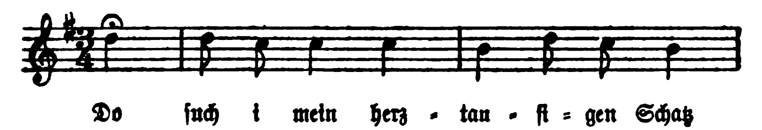
Da wir die Texthebungen als Ausgangspunkt des Betonungssystems angesehen und demgemäß rhythmisiert haben, kann ihre Vertonung keinen Anlaß zu besonderen Bemerkungen bieten, wohl aber die Behandlung der Textsenkungen in der musikalischen Rhythmik.

Die Senkungen gliedern sich leicht und natürlich in drei Gruppen: Anfangssenkungen (musikalischer Auftakt), Binnensenkungen und Schlußsenkungen beim klingenden Versausgang. Bei jeder dieser drei Gattungen finden sich in unserem Liedstück Abweichungen von der Schablone.

64. a) Der Auftakt. Die erste Senkung beider Zeilen ist nicht durch eine kurze, sondern durch eine Note von derselben Dauer, wie die der Hebungen musikalisch wiedergegeben. Diese

Erscheinung des gedehnten Auftaktes ist dem deutschen Liede als solchem nicht eigentümlich, wohl aber der alten Gesangmusik, deren Stil natürlich auch in den deutschen Liedbearbeitungen des 16. Jahrhunderts zutage tritt. (Siehe auch den Anfang des Ysaacschen Satzes von „Innsbruck ich muß dich lassen".) Man findet sie dort zuweilen bis zur Manier ausgebildet. Geistliche und weltliche Kompositionen beginnen so mit einem lang ausgehaltenen Ton, dann wird die Bewegung oft von Vers zu Vers oder Strophe zu Strophe lebhafter, eine rhythmische Steigerung, wie wir sie auch häufig in den Instrumentalvariationen, besonders der älteren Zeit, antreffen.

Dieser erste langgehaltene Ton läßt sich recht gut aus der Absicht erklären, die Aufmerksamkeit des Hörers rege zu machen, die Spannung auf das Kommende zu erhöhen. In dieser Art wirkt es am rechten Platze auch heute noch, so in dem schönen schwäbischen Volkslied „Jetz gang i ans Brünnele" bei der Stelle:



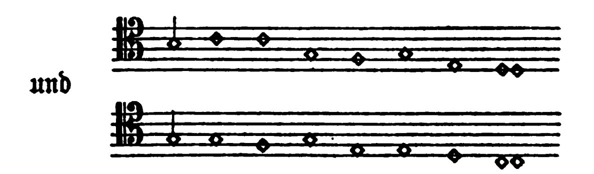
65. b) Binnensenkungen. Diese entsprechen in unserem Lied der Schablone mit einer Ausnahme: Über der Senkung „(win-)ter" ist eine Halbtaktnote angebracht, welche also nicht nur quantitativ einer Hebungs- und Senkungsnote entspricht, sondern auch auf einen guten Taktteil fällt und daher mindestens einen metrischen Nebenakzent hat. Zur Erklärung dieses Falles muß auf die Rhythmisierung der Hebung Bedacht genommen werden. Die dieser zugeteilte Notenquantität entspricht der sonst für zwei Hebungen und zwei Senkungen erforderlichen Zeit. Es bleibt daher, die später zu besprechende melismatische Ausschmückung der Hebung „win-" einmal vorausgesetzt, das Zeitverhältnis von Hebung und Senkung das gewöhnliche, nämlich 2:1 oder mit anderen Worten die Ausdehnung der Quantität für die Hebung zieht eine entsprechende Dehnung für die Senkung nach sich, so daß also das rhythmische Gleichgewicht nicht gestört wird.

Daß bei länger ausgesponnenem Tonstoff auch eine Akzentgliederung stattfinden und auch der Senkung ein Ton zufallen muß, ergibt sich daraus gleicherweise.

66. Eine viel häufigere Anwendung dieser Dehnungserscheinung, die im deutschen Lied mit klingendem Versausgang geradezu zur Regel geworden ist, findet sich

c) bei den Schlußsenkungen. In unserem Lied hat die erste Zeile klingenden Reim; die hierbei angewendete rhythmische Verteilung bietet keinen einfachen Schulfall. Ihrer Erklärung wird daher besser die Betrachtung jener Art vorausgehen, welche die zur Regel gewordene Abweichung von unserer Schablone darstellt.

67. Schon das mittelalterliche Lied zeichnet regelmäßig das klingende Versende in einer Weise aus, daß man den Fuß gleichsam als Zusammenziehung einer katalektischen Dipodie auffaßte, eine Auffassung, die wieder unmittelbar an die Synkopierung in der altgermanischen Metrik anknüpft. Die Hebungssilbe bekommt nämlich entweder zwei (zuweilen sogar mehr) Noten, oder eine Note im Werte von zweien. Dabei ist zu beachten, daß die zwei Noten nicht etwa so rasch zu singen sind, als ihre Unterbringung auf eine gewöhnliche Hebungsdauer verlangt. Den Beweis dafür bietet eine Anzahl von Belegstellen, in denen diese drei Schlußnoten (zwei und eine) sowohl auf die katalektische Dipodie, als auf das klingende Versende in einem Fuß angewendet werden. Man sehe z. B. in Nr. 41 des Spörlschen Lb. die Musikzeilen



Diese werden je für einen dreihebigen klingenden und einen vierhebigen stumpfen Vers verwendet; die erste Zeile für Vers 6 und 10:

dein g(e)nad tue mich bedenken
vng(e)punden, fraw, das ist mein klag

die zweite Zeile für Vers 8 und 12:
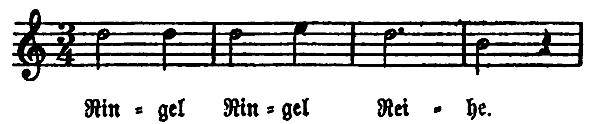
in trewen, sunder (ane) wenckchen
das ich von dir nicht wenken mag.

Vgl. meine Bemerkung zu diesem Lied Mayer-Rietsch S. 446 und wegen der Regelmäßigkeit der Erscheinung die Ausführungen S. 195 ff. Die Weise siehe unten **117**.

Haben wir hier Noten gleichen Maßes vor uns, ausgenommen die kürzere Auftakt- und die längere Schlußnote, so muß auch schon, um dem musikalischen Sinn nicht nahezutreten, diese Dauer der Noten dieselbe bleiben, wenn im dreihebigen Vers die dritt- und zweitletzte Note über einer Silbe gebunden (ligiert) werden.

68. Damit ist das Gesetz der Dehnung klingenden Versendes gegeben. Es besagt nichts anderes als die Lösung einer Schwierigkeit, welche sich aus der Verschiedenheit textmetrischer und musikalisch-rhythmischer Anschauung ergibt. Dem Rezitator ist eine so auffallende Dehnung des klingenden Versendes unbekannt. Der Musik dagegen widerstrebt die jäh abfallende Schlußwendung, wie sie unsere Schablone oben zunächst im genauen Anschluß an den Text zur Geltung gebracht hat. Vgl. hierzu die Ausführungen Minors S. 57[2], sowie die in Noten ausgedrückten Gestalten der textmetrischen Versschlüsse ebenda S. 213. Auch Sievers nimmt bei der Neuregelung der Quantitäten nach dem Übergang vom Gesang zum Sprechvortrag an, daß „die durch die Vokalsynkopierungen hervorgerufenen, im Gesang durchaus unanstößigen, aber für den Sprechvortrag ganz ungeeigneten zweimorigen Längen wieder mehr der natürlichen Silbenquantität der ungebundenen Rede angenähert" wurden. (Altgerm. Metrik S. 194.)

69. Bei Versen von ungerader Fußzahl entspricht die gedehnte Tonrhythmisierung außerdem noch einem großrhythmischen Zweck: der Ausfüllung einer geraden Zahl von Takten, wie es wenigstens für Tanzrhythmen notwendig ist, so bei dem Kinderreigen:



(Ich gebe die Melodie, wie ich sie in Erinnerung habe, abweichend von Böhme, Kinderlied, S. 438 ff.)

Es ließe sich die Erweiterung wohl auch durch bloße Einschiebung einer Taktpause herstellen. Diese entbehrt aber bei unbegleitetem Gesang des dem Tanze nötigen Iktus. Es hat für uns keine Bedeutung, ob in solchen Fällen für das Wortmetrum eine Brachykatalexis anzunehmen ist, oder ob wir für den deutschen Vers diese antike Einrichtung überhaupt übernehmen sollen oder nicht. (Näheres bei Minor[2] 210 ff.)
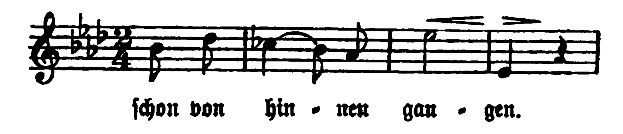
70. Für das neuere deutsche Lied genügt es, wenige Proben beizubringen. Jeder Gesangskomponist weiß, welche Klippe das klingende Versende insbesondere am Schluß des Liedes oder der Strophe für den musikalischen Ausdruck bildet. Sie ist denn selbst von Meistern nicht immer glücklich umfahren worden. Auch hier wird sich für das Verhältnis von Hebung und Senkung eine Regel ableiten lassen. Drei verschieden rhythmisierte Versschlüsse (bei gleichem Taktschema) werden uns darauf führen. Schubert singt:



Röslein, Röslein, Röslein rot, Röslein auf der Hei - den.

Der letzte Versfuß ist in einem Takt beschlossen, die Hebung beginnt mit dem ersten, die Senkung mit dem zweiten guten Taktteil.
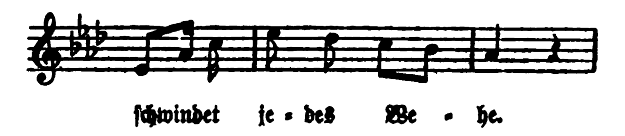
71. Eine zweite Form (Robert Franz op. 11, Nr. 4, „Im Sommer“):
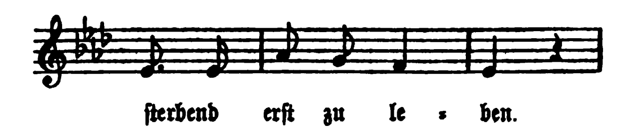


schon von hin - nen gan - gen.

Der letzte Versfuß erstreckt sich über zwei Takte, die Hebung fällt mit ganzer (und hoher) Note auf den Taktiktus, die Senkung ebenfalls auf den Taktiktus mit halber (und tiefer) Note. Das Verhältnis ist ebenso befriedigend wie das des vorigen Beispieles.

72. Dagegen im selben Lied zweimal eine dritte Form:



und



Der letzte Versfuß ist hier in der Dauer, aber nicht im Raum eines Taktes beschlossen, die Hebung fällt auf den zweiten guten Taktteil des vorletzten, die Senkung auf den ersten guten Taktteil (Hauptiktus) des letzten Taktes. Das ergibt ein Mißverhältnis, das sich uns deutlich als Deklamationsfehler kundgibt.

73. Die hieraus abzuleitende Regel läßt sich demnach kurz so fassen: Die Schlußsenkung darf nicht einen stärkeren musikmetrischen Akzent haben als die letzte Hebung. Eine Auszeichnung der Hebung durch Tondauer und Tonhöhe wirkt dann vorteilhaft, wenn beide Silben gleich starken Taktakzent aufweisen.

74. Die neueren Handbücher der Metrik, sowohl der altdeutschen wie neuhochdeutschen, haben nicht nur musikalische Metren zur Vergleichung herangezogen, sondern geradezu einige sprachmetrische Erscheinungen aus musikalisch-rhythmischen erklärt. Hierbei scheint es mir freilich, als ob für unsere Zeit keine Nötigung bestünde, rein musikalische Eigentümlichkeiten in die Textmetrik aufzunehmen, die dann ohnedies sofort auf musikalische Gründe zurückgeführt werden müssen.

75. Solche Fälle sind a) die ebenerwähnte Behandlung des klingenden Versendes. So findet Minor im alten Kirchenlied, daß oft „eine Silbe einen ganzen Takt lang ausgehalten wird, obwohl sie nach ihrer prosodischen Beschaffenheit bloß zur Ausfüllung der Hebung genügt“ und erklärt das, was überhaupt nur eine musikalische, keine textmetrische Erscheinung ist und daher beim Rezitieren nicht zu beobachten wäre, durch den Einfluß
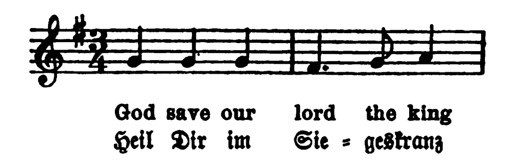
der Musik; „denn nur die Neigung des musikalischen Rhythmus, auf dem guten Taktteil zu schließen, hat die Dehnung der vorletzten Silbe über den ganzen Takt bewirkt.“

76. b) Die Behandlung daktylischer Versfüße mit einem Nebenton nach dem musikalischen Schema ♩ ♪ ♪. Hier wäre zunächst die Schablone für das daktylisch-anapästische Metrum, d. h. für die Verwendung zweier Senkungen zu einer Hebung aufzustellen, wie es oben für das trochäisch-jambische Maß geschehen ist.

Auch hier wird die gemeine Übertragung ins Musikmetrische zwei Formen aufweisen, je nachdem die Hebung nur durch den Nachdruck, oder auch durch die Dauer ausgezeichnet wird. Es wären die Formen ♩ ♩ ♩ (daktylisch) oder ♩ ♩ | ♩ (anapästisch) und ♩. ♪ ♩ (♩. ♪ | ♩), erstere Form für Versfüße wie „Freibeuter“ letztere für solche wie „kriegerisch“. Für die erste Form vgl. den Anfang des Preisliedes aus R. Wagners Meistersingern von Nürnberg:
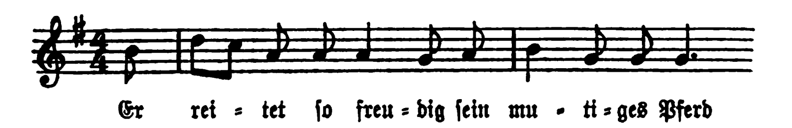


für beide Formen die beiden ersten Takte der Weise des englischen und preußischen Nationalliedes:



77. Hier könnte zunächst die Frage auftauchen, warum beim trochäisch-jambischen Maß ♩♩ und 𝅗𝅥 ♩, beim daktylisch-ana-

pästischen dagegen ♩ ♩ ♩ und ♩. ♪♩ als gemeine Formen gewählt wurden, obwohl auf den ersten Blick als Analoges von 𝅗𝅥 ♩ dreisilbig 𝅗𝅥 ♩♩ oder als Analoges von ♩. ♪♩ zweisilbig ♩. ♪ zu entsprechen scheint. Bei näherem Zusehen finden wir, daß im einen Falle die Akzentordnung, im anderen das Quantitätsverhältnis dagegen spricht, denn letzteres stellt bei ♩. ♪ zwischen der Hebung und der einzigen Senkung das Verhältnis 3:1 dar, das ist ein zu großer Abstand, als daß er auf die Dauer als Regel erträglich wäre. Er gehört schon unter die von der Silbenprosodie oder dem musikalischen Gedanken im einzelnen besonders geformten Fälle (vgl. **80, 81**). Die andere Scheinanalogie: Zweisilbiger Versfuß — dreizeitiger Takt; dreisilbiger Versfuß — 4-(2 × 2)zeitiger Takt ist es, welcher jetzt unter dem oben bezeichneten Gesichtspunkte unsere besondere Aufmerksamkeit verlangt.

78. Ich nehme den von Minor öfter angezogenen Vers aus E. M. Arndts Lied vom Feldmarschall Blücher und setze die Melodie bei:



Die beiden Senkungen bekommen in der Vertonung verschiedene Bedeutung; der tonlosen Note des vierten Achtels für die zweite Senkung steht eine schwach betonte Note des dritten Achtels für die erste Senkung gegenüber. Da die Formel ♩ ♪♪ zweimal in einem Takt vereinigt ist, erscheint dieser Nebenton geringer (Taktakzent dritten Grades), als wenn dem Versfuß ein ganzer Takt gewidmet wäre: 2/4 ♩ ♪♪ oder 4/4 𝅗𝅥 ♩ ♩ (Akzent zweiten Grades). Immerhin bleibt ein Ton auf der ersten Senkung, diese wird, wie die Wortmetriker sagen, zur mitteltonigen

Hebung. Die Erscheinung wird also von der Musik losgetrennt und als eine sprachmetrische dargestellt, und zwar unter Zurückgreifen auf die altdeutsche Metrik. Nach dieser stellt sich der dreisilbige Versfuß als Ergebnis der Zusammenziehung einer akatalektischen Dipodie dar, wie der gedehnte zweisilbige Fuß am Versende aus der Synkopierung einer katalektischen Dipodie entstanden ist (67).

Die schwächer betonte Hebung wird zu einer Senkung herabgedrückt, verliert aber nicht allen Ton, sondern bildet als schwere oder mitteltonige Senkung (oder auch Nebenhebung) das Mittelglied zwischen Hebung und (leichter) Senkung (Sievers Altd. M., S. 26, Saran Hartm. v. Aue, S. 39 f.). Für die häufigste Form dieses Versfußes ´ ` × oder ´ ` × bietet die musikrhythmische 𝅗𝅥 ♩ ♩ das Äquivalent, für die Form ´ ` × etwa ♩ 𝅗𝅥 ♩ .

Wir sehen also hier, daß die Anwendung des zweizeitigen Maßes auf dreisilbige Versfüße für die Betonung nicht so gleichgiltig ist, wie die Anwendung dreizeitigen Maßes auf zweisilbige Füße (52).

Aber auch hier scheint mir die Annahme einer Rezitationsweise: Er réitèt so freúdìg sein mútìges Pférd, nicht notwendig, ja ein solcher Sprechvortrag würde etwas auffallend Gezwungenes an sich tragen; vielmehr wird (wie auch Sievers, S. 202, annimmt) aus dem gesungenen ´ ` × annähernd ein ♩ ♩ ♩ werden. Wenn uns trotzdem, nachdem wir einmal die Melodie vernommen, ihr Rhythmus auch in den Sprechvortrag hinübergleitet, so möchte wohl schon der durch die Musik ausgeübte assoziative Zwang dafür eine hinreichende Erklärung bieten. In Fällen, wie dem des Arndtschen Vaterlandsliedes könnte aber noch ein ästhetischer Grund mitwirksam sein, nicht ein onomatopoetischer Rhythmus gerade für diese Versstelle (denn die Darstellung des Rittes würde eher den Rhythmus ♩. ♪♩ verlangen), wohl aber der Ausdruck des in sich gefestigten, selbstbewußten Gefühles der für die Vaterlandsidee begeisterten Volksgenossen.

79. Kehren wir nun zu unserem ersten Liedbeispiel zurück, so erübrigt uns die Erklärung der rhythmisch musikalischen Form des letzten Fußes der ersten Verszeile. Nach der festgestellten Regel über die Dehnung der Schlußsilben bei klingendem Versausgang wäre zu erwarten:

𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥. 𝅗𝅥

Diese Form wird aber durch den gedehnten Auftakt des zweiten Verses an ihrer vollen Entfaltung gehindert und muß gekürzt werden. Von den beiden Möglichkeiten 𝅗𝅥. ♩ oder 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ist die zweite, im Lied gewählte unzweifelhaft die feinere. Wir erhalten somit das rhythmische Bild

$^6/_4$ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥
walde gen

Dies zeigt uns eine Proportionenbildung, und zwar eine hemiolische (3:2), gleichsam ein $^3/_2$-Metrum im $^6/_4$-Takt; aber doch nur gleichsam, denn die Grundeinteilung 𝅗𝅥 ♩‿♩ 𝅗𝅥 ist festzuhalten und schimmert leise durch. Es entsteht ein Schweben der Betonung, das der Stelle einen höheren rhythmischen Reiz verleiht.

Ganz gleiche rhythmische Einteilung haben die Stollen des von Hans Leo Hasler im „Lustgarten" (Nürnberg 1601) fünfstimmig gesetzten Liedes „Mein Gmüt ist mir verwirret". In beiden Fällen hat die geistliche Umdichtung diese feinen Unterschiede verwischt.

80. Die Fälle der schwebenden Betonung, d. h. des Auseinanderfallens von rhythmischem und Taktakzent sind für die ausgebildete Rhythmik der neueren Tonkunst von großer Bedeutung. Sie werden hauptsächlich von Proportionen- und synkopierten Bildungen bestritten und haben zumal in der neueren Instrumentalmusik eine Fülle von neuen rhythmischen Motiven zutage ge-

fördert, worüber man neben dem Allgemeinen in meiner Schrift „Die Tonkunst“ (S. 83 ff.) Näheres bei Carpe findet. Wenn dieser auch nur die Klaviermusik heranzieht, so haben doch die Beobachtungen allgemeinen Wert. Auch im Gesang werden sie, wenn auch mit einer gewissen Mäßigung, verwendet und bieten über die Auflösung und Zusammenziehung der Notenwerte hinaus ein Mittel zur engeren Anpassung der Liedweise an den Worttext.

81. Denn alle die musikrhythmischen Formeln für das Versmetrum, die wir bis jetzt gefunden haben, sind nur ein verschwindender Bruchteil der Möglichkeiten, die die musikalische Rhythmik der Vertonung an die Hand gibt. Es ist denn auch ganz untunlich, kasuistisch alle die Möglichkeiten zu bewältigen; es ist dies aber auch nicht notwendig. Vielmehr wird es genügen, einige grundsätzliche Fälle zu besprechen und die beiden Hauptgesichtspunkte musikalischer Rhythmisierung festzustellen, die für unsere Schlußfolgerungen von Wert sein werden.

Selbst wenn man sich auf die bisher besprochenen Formen der musikalischen Rhythmisierung einzelner Versfüße beschränken wollte, würde doch schon ersichtlich sein, daß einem bestimmten Textmetrum nicht ein bestimmtes musikalisch-rhythmisches Schema entspricht, wie es etwa J. H. Voß vom Hexameter entwirft

♩ ♪♪ | ♩ ♩ | ♩. ♪ | ♩ ♪♪ | ♩ ♪♪ | ♩. ♪ |

wo also der Daktylus durchaus mit nebentoniger Senkung, die Silben des Cäsur- und des letzten Versfußes im Quantitätsverhältnis 3 : 1 angenommen werden. Es braucht wohl nicht erst gesagt zu werden, daß dies für die Rezitation ebenso wie für die Vertonung eine willkürliche Annahme ist, die einmal entsprechen, in ungezählten anderen Fällen nicht entsprechen wird. So kann der Daktylus, um nur einige Möglichkeiten außer den schon besprochenen herauszugreifen, etwa noch wiedergegeben werden durch die Formeln

3/4 𝅗𝅥 ♪♪   2/4 ♩. 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯   2/4 ♪ 𝅘𝅥𝅯 ♩   2/2 𝅗𝅥 ♩. ♪

ferner durch eine Reihe musikmetrisch synkopierter Fälle

4/4 𝄽 ♩. ♪♩   2/4 ♩ | ♪♪♩   3/4 ♩ | ♩ ♩ ♩   u. s. f.

Dazu kommen die bekannten Fälle ♩♩♩ und ♩. ♪♩ als Proportionen (Triolen) in den zweiteiligen Takt aufgenommen u. s. f. Wir sehen, weder ein bestimmtes Taktschema noch bestimmte rhythmische Gestaltungen innerhalb eines Taktes können als Norm aufgestellt werden.

Wir stehen vielmehr vor einer Fülle von rhythmischen Erscheinungen des musikalischen Metrums, die zur möglichst genauen Entsprechung der versmetrischen, prosodischen und allgemein sprachrhythmischen Eigentümlichkeiten einer Dichtung bei deren Vertonung verwendet werden können.

82. Es ist nun ohneweiters klar, daß wir uns bei dem Vertonungsverfahren zwischen zwei an den äußersten Grenzen befindlichen Möglichkeiten bewegen: einerseits einer schablonenhaften Anlehnung an das Versmetrum ohne allgemein sprachrhythmische und prosodische Rücksichten, also vorwiegend metrische Musik etwa noch mit absichtlicher Hervorhebung dieser Taktmäßigkeit gesungen. Diese Art, die wir im Sprechvortrag skandieren nennen, hat in gewissen Fällen ihre Berechtigung, so im Tanzlied, in der Poetik bei den Auszählreimen u. dgl. (Für den Sprechvortrag siehe Benedix II 189.)

Auf der anderen Seite steht die Möglichkeit äußerster Anpassung des Musikrhythmus an Sprachakzente und Prosodie, also die den Sprachrhythmus möglichst berücksichtigende deklamatorische Vertonung.

Zwischen beiden gibt es eine ununterbrochene Reihe von Vermittlungsstufen. Ähnliches wird sich beim Großrhythmus ergeben (so bei der strophischen Gliederung 128, 129).

83. Hier muß aber ein auf diesen Gegensatz begründetes Gesetz seine Stelle finden, das nicht von mir zuerst aufgestellt wird, von dessen zwei unabhängig voneinander gebrachten Formulierungen aber, der versmetrischen und der musikmetrischen, hier zum erstenmal der Zusammenhang betont wird. Das Gesetz lautet: Je freier das Versmaß und je freier der musikalische Rhythmus ist, desto strenger muß die Gleichmäßigkeit der musikalisch-metrischen Grundlage gewahrt werden.

Dieses Gesetz haben am deutlichsten Minor für die Versmetrik, Carpe für den musikalischen Rhythmus ausgesprochen. (Vgl. meine Anwendung auf das Verhältnis zwischen Harmonie und Rhythmus oben 15 und auf die großrhythmische Gliederung 101, sowie Sievers' Aufstellung für die podischen und dipodischen Verse unten 210).

Minor sagt: Je bunter die Ausfüllung der Takte ist (Füße mit wechselnder Silbenzahl), um so mehr Rücksicht erfordert die Taktdauer (S. 61; vgl. S. 28 ff.). Mit Recht verwirft Minor im Anschluß daran die grundlegende Bedeutung des Unterschiedes von akzentuierenden und quantitierenden Versen. Zu ähnlichem Ergebnis gelangt Wallace Wallin S. 31 ff. von experimentell psychologischer Seite her bezüglich des Unterschiedes von quantitative und non-quantitative poetry.

Carpe sagt: Ordnet sich die rhythmische Bewegung nach unregelmäßigen Gruppen, so muß die metrische Betonung schärfer hervortreten und die Wertverhältnisse müssen unverändert zur Geltung gebracht werden. (S. 65; in einem noch verallgemeinerten großrhythmischen Sinne S. 166 unten.)

Es darf nicht befremden, daß die musikalische Fassung auch von der Betonung, dem Taktakzent spricht, während der Versmetriker hauptsächlich die Taktdauer gewahrt wissen will; für die Versmetrik sind eben die Betonungsverhältnisse im allgemeinen durch die Sprache festgelegt, für die Musik lassen die Dauerwerte weniger Spielraum, als die Druckabstufungen.

84. Ganz kurz gefaßt könnte die Antinomie auch lauten: Je unregelmäßiger der Rhythmus, desto mehr ist das Metrum einzuhalten. Der Zweck, der dadurch erreicht werden soll, ist klar: Vermeidung der Extreme durch Ausgleichung, weshalb ich das Gesetz als Ausgleichungsgesetz bezeichnen möchte.

85. So sehen wir im musikalischen Lied einen vom Versmaß unabhängigen, aber ihm und dem Sprachrhythmus entgegenkommenden Kleinrhythmus wirksam. Wir kennen nun die zahlreichen Ausnahmen von der oben (42) mit Vorbehalt gegebenen Analogie zwischen Hebungen und Senkungen einerseits, guten und schlechten Taktteilen anderseits; insbesondere sahen wir
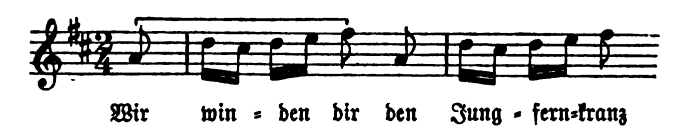
Senkungen in bestimmten Fällen auf guten Taktteilen untergebracht, anderseits hat besonders die neuere Liedtechnik synkopierte Formen eingeführt, die die Hebung auf einem schlechten Taktteil beginnen und dann allerdings über einen guten ihre Geltungsdauer fortsetzen lassen. Desgleichen wird die Analogie von einfachem Takt und Versfuß häufig durchbrochen sein, wie sich aus der Möglichkeit zahlreicher Unterteilungen im musikalischen Takt von selbst ergibt. Wir schreiten vor zur Erörterung der Analogie von rhythmischem Motiv und Wortfuß.

86. Das rhythmische Motiv (Lussy sagt im konkreten Wortsinn einfach le rhythme) ist in seiner Gestaltung durch den Tongehalt mitbedingt, es bildet allein durch seine Umbildungen oder im Verein mit anderen den Kern der Melodie.

Bei der Frage, wo ein rhythmisches Motiv beginnt und wo es endigt, werden also alle die Umstände, die auf den musikalischen Gedanken zurückschließen lassen, zu berücksichtigen sein. Nur die Rücksicht auf das Metrum, den Takt, wird gänzlich entfallen. Unsere Notenschrift bietet nur schwache Anhaltspunkte. Bei Achteln und kleineren Notenwerten könnten die Querbalken das zusammengehörige ersichtlich machen (♩♫♫♫ ♪| oder ♫♫ ♫) doch wird dies selten benutzt. Noch weniger die Phrasierungsbögen, da die Bögen meist größere Abschnitte oder kleine Motivteile für das Legatospiel abgrenzen.

87. Ähnlich wird bei der Frage nach der Abgrenzung des Wortfußes in erster Linie der Wortinhalt und der Satzzusammenhang maßgebend sein. Soweit herrscht dasselbe Verhältnis da und dort. Während aber nun das musikalische Metrum, die Taktform, stets fest bestimmt ist, dagegen über die Abgrenzung des rhythmischen Motives Zweifel entstehen können, gilt in der Versmetrik das Umgekehrte. Hier ist der Wortfuß mit seinen allfälligen pro- und encliticis nach dem Sprachgefühl hinreichend bestimmt, dagegen bietet nicht selten die Feststellung des Versmaßes (ob steigend oder fallend) Schwierigkeiten. Die zwei sich schnurstracks zuwiderlaufenden Regeln, der Versfuß solle stets oder nie mit dem Wortfuß zusammenfallen, lassen kein Heil für die Sache er-

warten. Die scharfsinnigen Betrachtungen, mit denen **Minor** aus diesem Dilemma herausstrebt (S. 154 ff.), berühren uns hier nur so weit, als unzweifelhaft ein fortwährendes Zusammenfallen von Wort- und Versfuß ebenso eintönig wirken möchte, wie die Aufeinanderfolge einer größeren Anzahl gleicher Wortfüße. Denn dasselbe Verbot wird aus dem gleichen Grunde für das rhythmische Motiv aufzustellen sein. Die einmalige Wiederholung eines rhythmischen Motives, auf gleicher Stufe oder versetzt, ist freilich eine häufige und gerade im Volks- und volkstümlichen Lied beliebte Erscheinung z. B.:



Das Metrum ist $^2/_4$, richtiger $^4/_8$ (während man $^4/_4$ und $^2/_2$ genau unterscheidet, werden $^4/_8$ und $^2/_4$ meist unter letzterer Bezeichnung gegeben), das rhythmische Motiv fällt mit den Taktgrenzen nicht zusammen, ist auftaktisch, im übrigen allerdings schlicht die Taktteile markierend. Die Versmetrik zeigt zwei (fallende) jambische Dipodien. Wort- und Versfüße verhalten sich, wie folgt:

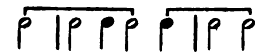
Wir win|den dir| den Jung|fernkranz

Die Dipodie fällt also je mit dem rhythmischen Motiv zusammen, im großen ganzen auch der Wortfuß.
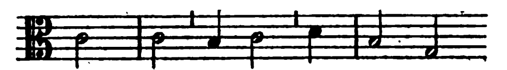
88. Untersuchen wir noch die ersten Zeilen unseres Musterliedes, so werden wir nach dem ganzen Charakter des Textes einen fallenden (trochäisch-spondeischen) Versrhythmus mit Auftakt anzunehmen haben. Das Bild der Vers- und Wortfüße ist demnach:

Ent|laubet| ist der|walde
gen|diesen|winter| kalt

Musikalisch ist die Frage nach dem rhythmischen Motiv nicht ohneweiters zu lösen. Der Auftakt möchte zunächst darauf hinweisen, daß wir einen reitenden Rhythmus vor uns haben, also:



Doch dürfen wir ohne die Heranziehung des Tonsinnes keine Entscheidung treffen. Nach der eben versuchten Rhythmisierung würde die Tonbewegung folgende engere Zusammenhänge aufweisen:



Das wäre meines Erachtens eine dem Tonsinn zuwiderlaufende, das Zusammengehörige trennende Auslegung. Schon die verschiedene Zeitdauer der Senkungen

c c h c | d h g

würde dieser rhythmischen Teilung ein hinkendes Gepräge geben; aber selbst von der Dehnung der Anfangssenkung abgesehen, zeigt die Tonbewegung selbst die parallele Gliederung von c h und c d als Kern des Motives mit dem folgenden trochäischen Abfall h g. Der Hauptton c wird dann als wirklicher Auftakt schon vorweggenommen. Eine Probe auf die Richtigkeit dieser Auffassung liefert die Vereinfachung des Motives durch Hinweglassung der Binnensenkungsnoten:

c c c h g

𝅗𝅥 | 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥 𝅗𝅥

Das Motiv ist noch kenntlich, es fehlt ihm nur der durch die Nebentöne h d bewirkte Reiz. Wäre dem Sinne nach

c c | h c | d h g

abzuteilen, so wäre diese Zurückführung unmöglich.

89. Ist aber meine Auffassung richtig, so machen wir an diesem, wie an dem Weberschen Beispiel, das uns in lehrreicher Weise als Gegenstück einen wirklich reitenden Rhythmus zeigt, die einigermaßen überraschende Entdeckung, daß sich die Analogien kreuzen, d. h. daß trotz eines gewissen mehr aus negativen Eigenschaften zusammengesetzten Parallelismus zwischen Versfuß und Takt, Wortfuß und rhythmischem Motiv, eine engere Verbindung positiver Art zwischen Versfuß und rhythmischem Motiv besteht.

Die Fortsetzung dieses Verhältnisses in den größeren Abschnitten zu finden, wird Aufgabe des folgenden Hauptstückes sein.

In der Erkennung der Rhythmen als fallende mit Auftakt oder steigende ist also zwischen der von Lobe aufgestellten Lehre von dem stets innerhalb der Taktstriche beschlossenen Motiv und der Westphalschen Theorie, die den Takt sogar mit dem Auftakt beginnen läßt, also Metrum und Rhythmus vermengt, die Mitte zu halten und im einzelnen Fall nach dem Verstand der Stelle zu entscheiden.

Großrhythmische Gliederung.

90. Schreiten wir von der Einheit des Taktteiles fort zur Einheit des Taktes, vom rhythmischen Motiv zu Satz, Periode, Abschnitt, vom Versfuß zu Zeile, Stollen, Strophe, vom Wortfuß ebenfalls zu Satz, Periode u. s. f., so begeben wir uns in das Gebiet der großrhythmischen Gliederung.

91. Wie die einzelnen Taktteile einfach metrisch aneinander gereiht sein können, mit der Unterscheidung, daß die Tonhöhe entweder gleich bleibt oder wechselt (44), so geschieht dies im Großrhythmus durch Anreihung rhythmisch gleicher Takte oder Motive. Wie dort bei gleicher Tonfolge nur die Abstufung durch den metrischen oder einen besonderen Akzent erübrigt, so ist auch hier bei Wiederholung des rhythmischen Motives auf gleicher Tonstufe nur ein Intensitätsunterschied möglich und ein guter Vortrag wird auch auf solche Abstufung Bedacht nehmen. Eine dieser Formen, zuerst stark, dann schwach, gehört als „Echo" zu den beliebtesten Manieren älterer Musik bis ins 18. Jahrhundert. Ähnliches wird sodann von der höheren, strophischen Gliederung des Liedes zu sagen sein, in welcher Beziehung Moos bei der Kritik Schaslers mit Recht bemerkt: „Eine Sängerin von Geschmack wird jede einzelne Strophe des Goethe-Schubertschen „Haideröslein" entsprechend zu färben wissen" (S. 238). Auch Dauerunterschiede kommen hier wie bei den Taktteilen zum Ausdruck.

92. Die großrhythmische Gliederung wird ferner ebenso wie die kleinrhythmische wesentlich auf zwei- oder dreiteilige Grundgebilde aufgebaut sein, d. h. wie da die einfachen Takte aus zwei oder drei Zeiten (Taktteilen) bestehen, so dort die Sätzchen aus zwei oder drei Takten. Freilich werden sich hier sofort Abweichungen gegenüber dem Kleinrhythmus zeigen, mit denen wir uns jetzt zu beschäftigen haben.

93. Die Liedform wird häufig als kleinste geschlossene Form an den Anfang der Entwicklungsreihe musikalischer Formen gestellt, und zwar gedacht als eine wesentlich nach der Formel 2 (2 × 2) gebaute rhythmische Bildung. Diese auch auf die Instrumentalmusik angewendete Bezeichnung, welche in den neueren Büchern über Formenlehre mit Recht abgelehnt wird, stammt wohl aus jener Entwicklungszeit des Liedes, welche in der Bevorzugung des aus Potenzen von zwei Takten gebildeten Rhythmus sich nicht genug tun konnte. Es ist dies hauptsächlich im 18. Jahrhundert der Fall gewesen. Sehen wir die Auswahl von 220 Liedern und Gesängen durch, die Friedländer aus dem Liederschatz des 18. Jahrhunderts veröffentlicht hat, so finden wir nach Ausscheidung der arienmäßig oder szenenartig ausgesponnenen Gesänge unter den übrigen 208 Liedern nur 41, die durchaus oder doch mehr als einmal von der zweitaktigen Gliederung abgehen. Also erübrigen mehr als 80% zweitaktig gegliederte Weisen, von denen die meisten auch in der höheren Ordnung paarweise gegliedert sind, also nach der oben gegebenen Formel, wofür der Franzose den bezeichnenden Ausdruck mélodie quarrée hat.

Überhaupt ist eine Beschäftigung mit diesen Liedern mit besonderer Rücksicht auf ihre Gliederung das beste Mittel, sich für lange Zeit an den quadratischen Melodien zu übersättigen.

94. Woher mag es nun kommen, daß diese paarige Gliederung, die weder im Kleinrhythmus ihr Vorbild, noch im Versmetrum ihr Gegenstück hat, die musikalische Großgliederung so besonders beherrscht? Denn es läßt sich nicht verhehlen, daß auch in den Liedern früherer Zeiten und auch im modernen Lied diese paarige Gliederung vorherrscht, und daß sie in der Instrumentalmusik große Partien durchdringt, freilich ohne uns so eintönig zum

Bewußtsein zu kommen, wie in der Liedtechnik des 18. Jahrhunderts. Eine Erscheinung aus dieser Technik mag uns da zum Leitstern dienen, die sogenannten parodies, die in Frankreich Ende des 17. Jahrhunderts üblich wurden und den Zweck hatten, die Beliebtheit der Instrumentaltänze auch für den Gesang auszunutzen, indem man jenen Spielstücken Liedertexte unterlegte. Diese Parodien fanden in Deutschland Nachahmung, wie Spitta aus der Sammlung des Scholz-Sperontes nachgewiesen hat. So kam ein straffer Tanzrhythmus in die Liedkomposition, bei dem, wenn irgendwo, die „quadratische" Gliederung durch den ursprünglichen Zweck hervorgerufen war. Denn eine andere als aus Taktpaaren aufgebaute Gliederung widerstrebt dem Wesen einfacher Gesellschaftstänze, bei denen stets ein Hin und Her, Vor und Zurück, Links und Rechts gleichmäßig abwechselt. Gilt dies schon beim monopodischen Tanz, wo jeder Takt die gleiche Figur bringt, so um so mehr beim dipodischen, wie z. B. dem Sechsschrittwalzer, wo sich die Tanzfigur auf zwei Takte verteilt.

95. Bei der Parodierung wurde nun die Oberstimme des Tanzes schlecht und recht für den Gesang eingerichtet, sie nahm bis auf wenige Spaltungen oder Zusammenziehungen Teil an dem straffen Rhythmus des Stückes und hat meist auch die Zäsuren unberührt, d. h. unausgefüllt gelassen. Dieser so unverschämt auftretende stark metrische Rhythmus beherrscht nun als eine Art Biedermeierstil die Liedkomposition des 18. Jahrhunderts, an dem auch die frei erfundenen Liedweisen zu dem aus England übernommenen Singspiel in der zweiten Hälfte jenes Jahrhunderts nicht rüttelten, denn es unterliegt keinem Zweifel, daß abgesehen von der Gewöhnung an diese rhythmische Manier auch das dadurch erleichterte Behalten für die Darsteller und das nachträllernde Publikum einen Beweggrund für die weitere Pflege dieser Gattung bildete. Einem ähnlichen Grund entspringt ja wohl die in der Wiener Operette noch jetzt gepflegte Verwendung von Walzer- und anderen Tanzrhythmen für die melodischen Hauptpunkte. Hier könnte noch manches von Konzertwalzern für Gesang, Männerchorsätzen in Walzerform u. dgl. gesagt werden. Doch ist es für die vorliegende Beweisführung unnötig und führt

uns zudem in ein nicht sehr erbauliches Stück Geschmacks- und Kulturgeschichte.

96. Wir können also immerhin annehmen, daß das ältere Lied, dessen Technik doch noch vielfach von dem alten Tanzlied beeinflußt sein mochte, und daß die ältere Instrumentalmusik, solange sie in ihrer Entwicklung unter dem Banne der Idealtänze blieb, von dieser gleichmäßigen Gliederung soweit beeinflußt blieben, daß die paarige und zum Teil die quadratische Anordnung die Regel bildete. Für die alte Blütezeit des unbegleiteten mehrstimmigen Gesanges ergibt sich da ein Unterschied zwischen weltlicher und geistlicher Musik (wie denn überhaupt die geläufige Anschauung von der Gleichheit des geistlichen und weltlichen Stiles jener Zeit eine irrige ist). Die geistliche Musik kennt die paarige Gliederung nicht als Grundsatz. In den weltlichen Gesängen, besonders deutschen und französischen ist sie genügend ausgeprägt.

Doch auch in den neueren Werken wird sie geradezu vorausgesetzt; dies drückt sich deutlich darin aus, daß die Komponisten im Falle länger fortgesetzter Ausnahmen, insbesondere also dreitaktiger Rhythmen, dies dem Spieler oder Dirigenten anzeigen, so Beethoven seinen „Ritmo di tre battute", so neuerlich Richard Strauß im Duett von Diemut und Konrad aus der Oper „Feuersnot" sein „Dreitaktig" (durch nicht weniger als 135 Takte, also mit 45 dreitaktigen Rhythmen).

Warum dies geschieht, warum die schöpferische musikalische Phantasie verhältnismäßig selten den reinen dreitaktigen Rhythmus pflegt, das zu erforschen wird nicht leicht sein, wenn wir nicht alles auf den tanzmäßigen Rhythmus zurückführen wollen, was doch gewiß für unsere Zeit nicht angeht. Bekanntlich hatten sich die mittelalterlichen Theoretiker in einem ähnlichen Fall mit der Begründung der Mensurausdrücke tempus perfectum (dreizeitiges Maß) und imperfectum (zweizeitiges Maß) viel Mühe gemacht und waren schließlich in ihrem frommen Sinn — gehörten sie doch meist dem geistlichen Stande an — auf die heilige Dreieinigkeit verfallen, nach der das dreizeitige Maß das vollkommene sein müsse. Für unsere Frage wird dagegen ein menschlicher Grund am meisten ins Gewicht fallen, die physiologische Be-

schaffenheit des Organismus, die vielfach die Zweiheit bevorzugt. Auch die Tanzbewegung geht davon aus, potenziert sie aber in höheren Ordnungen.

97. Was insbesondere die quadratische Gliederung betrifft, so wäre noch zu erinnern, daß sie in Verbindung mit einem leicht übersichtlichen Kleinrhythmus auch im 19. Jahrhundert bewußt angewendet wurde, um dem Lied einen volkstümlichen Anstrich zu geben, da man eben die Art des 18. Jahrhunderts hierfür als Vorbild ansah. In diesem Sinne geht auch Löwe in seinen Balladen vor (man denke übrigens an die Wortbedeutung ballata!), von denen z. B. Heinrich der Vogler aus 17 (2 × 2) und nur 2 (3 × 2) Rhythmen besteht. Löwes Kunst ist allerdings groß genug, diese rhythmische Einförmigkeit nicht fühlen zu lassen.

98. Stehen sich demnach im Kleinrhythmus das zwei- und dreizeitige Maß ziemlich gleichberechtigt gegenüber (Richard Wagner nennt wohl gelegentlich das geradzeitige als besonders deutsch), so ist auf der ersten Stufe des Großrhythmus die zweizeitige Gliederung auch heute noch die herrschende, nicht aber die quadratische; diese und Symmetrien höherer Ordnung lehnt unser Geschmack ab: **Music may be injuriously bound by rules of exact symmetry** (Sully S. 219).

99. Die Instrumentalmusik unserer Zeit hat aber noch eine andere Quelle neben Tanz und Lied, die einzige aus sich selbst erzeugte, nämlich jenen Zweig der Musik für Orgel- und andere Klavierinstrumente, der als Tokkaten, Phantasien, Ricercaren u. s. f. bezeichnet, rein instrumentales Leben zur Darstellung brachte. Diese Selbständigkeit äußert sich nicht zuletzt in der Freiheit der großen rhythmischen Gliederung. Ihre Taktverbindungen widersetzen sich einer regelmäßigen Teilung, und wenn ein Thema selbst eine ausgesprochene Gliederung zeigte, so wird sie doch durch die Verschränkung, die es in den verschiedenzeitigen Stimmeinsätzen erfährt, wieder ganz oder nahezu aufgehoben. Hauptsächlich können wir daher zwei gegensätzliche rhythmische Formen wahrnehmen: die geschlossene aus einem additiven oder multiplikativen Ergebnis von zwei und drei gebildeten und die gangartige, die an keine bestimmte Zahl gebunden ist. Man könnte diese Form

das Rezitativ des Großrhythmus nennen. Sie findet denn auch in der dramatischen Musik einen ergiebigeren Boden als im Lied.

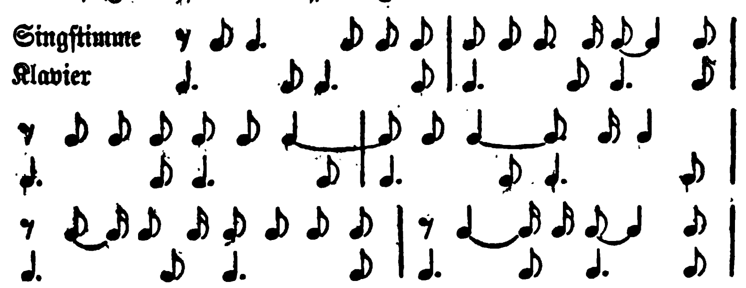
100. Fällt aber die freie gangartige Führung für den Großrhythmus unseres Liedes im allgemeinen fort, was errettet es vor der rhythmischen Eintönigkeit, wie wir sie bei den Liedschöpfungen des 18. Jahrhunderts gefunden haben?

Neben der Abwechslung von zwei- und dreitaktigem Rhythmus ist es insbesondere eine Mannigfaltigkeit des Kleinrhythmus, welche hier belebend wirken kann, sowie die Verschränkung (enjambement) bei mehrstimmigem Bau (mehrere Singstimmen oder Singstimme und Instrument), die insbesondere imstande und berufen ist, das Eintönige der Zäsuren nach zwei und vier Takten durch deren Überbrückung zu beseitigen. Dabei denke ich nicht an jene obenerwähnte Verschränkung instrumentaler Polyphonie, die in der Singmusik sich nicht in so uferloser Weise ausbreiten kann, sondern an die Mittel des modernen freien Satzes, der ein gewisses Maß Geschlossenheit im Liede nicht missen läßt.

101. Und da können wir nun mit entsprechenden Änderungen jenes Gesetz wieder in Geltung sehen, das wir in der Wechselwirkung zwischen Metrum und Rhythmus innerhalb des Taktes schon beobachtet haben (83). Hier wird es lauten: Die fortgesetzt zweitaktige Gliederung wird um so leichter erträglich, ja um so mehr hervorzuheben sein, je mehr sie durch Gegenmittel verschleiert ist. Beispiele bietet das moderne deutsche Lied auf Schritt und Tritt.

Ich gebe die rhythmischen Anfänge von drei Mörikeliedern Hugo Wolfs, sie stehen sämtlich im $^{4}/_{4}$-Takt, also in einem zusammengesetzten (meist dipodischen) Metrum.

a) Zunächst Nr. 33 „Peregrina“:
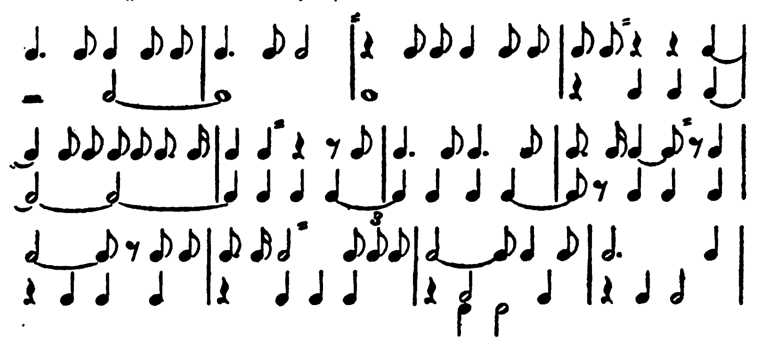


Der Dichter hat fünfhebige Verse:

> Der Spiegel dieser treuen braunen Augen
> ist wie von innerm Gold ein Widerschein;
> tief aus dem Busen scheint ers anzusaugen, u. s. f.

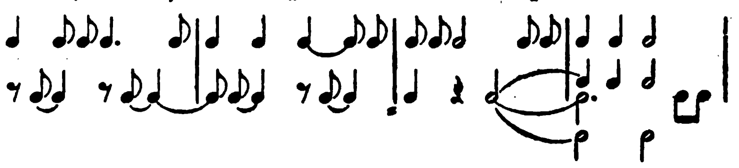
Jede Verszeile ist in zwei musikalischen Takten untergebracht und zwar ohne Übergreifen, jedoch prokatalektisch mit Achtelpause Innerhalb dieses klaren zweitaktigen Rhythmus herrscht rhythmisch große Freiheit in der Vertonung der einzelnen Versfüße. Die Klavierbegleitung gibt in einem halbtaktig wiederkehrenden Rhythmus ein metrisches Netzgitter, in dem sich die Linien für den Hörer leichter zusammenschließen.

b) Ein weniger einfaches Bild bietet die Einleitung von Nr. 11. „An eine Äolsharfe":



Auch hier ist zweitaktiger Rhythmus, jedoch metrisch übergreifend, wie aus den von mir beigefügten Zeichen zu ersehen. Die Klavierstimme gibt nicht eine gleichmäßig rhythmische Unterlage, sondern bietet selbst verschiedene Rhythmen, wobei aber ebenfalls von zwei zu zwei Takten eine sichtbare Verschiebung eintritt. Ein freies und mannigfaltiges, fast rezitativartiges Bild ist die Folge davon.

c) Endlich Nr. 30 „Neue Liebe". Es beginnt:



Hier ist der zweitaktige Rhythmus nur in der Klavierstimme ausgeprägt. Der Gesang hat eine fortlaufende rhythmische Folge von vier Takten ohne Zäsur, entsprechend dem Text:

> Kann auch ein Mensch des andern auf der Erde
> ganz, wie er möchte, sein?

Oder, die Satzzäsur ist zwar vorhanden, steht aber in der Mitte eines Verses, dann wird die Singstimme ihr folgen, so im ersten weltlichen Lied von H. Wolfs Spanischem Liederbuch (nach Heyse und Geibel) bei den Versen:

> Wenn du, muntres Ding, verständest
> Meine Qual und sie empfändest.

Wolf opfert die Symmetrie der Fußzahl und des Reims und gibt über dem stets zweitaktig gegliederten Klavierteil auf zwei Takte „Wenn . . . Qual" und auf die nächsten zwei Takte „und sie empfändest" (137).

102. Man stelle nun dagegen etwa das v. Hagedorn-Görnersche Lied „Die Vergötterung" (Friedländer I, MB. 72 f.)

u. s. f.

Das Stück besteht aus 4 $(2 \times 2) + 4 \times 4$ Takten.

Singstimme und begleitender Generalbaß sind stets in Übereinstimmung, das Ganze erscheint wie ein für den Gesang zugerichteter Tanzsatz. (Daß Görner auch rhythmisch feiner empfinden konnte, werden wir unten [107] sehen.)

Noch krasser wäre der Fall bei Goethes „Der Du von dem Himmel bist" in der Vertonung von Ph. Chr. Kayser (Friedländer I, MB. 160 f.)

Die Zäsuren sind durch Pausen markiert, die für Singstimme und Begleitung gleichmäßig vorgeschrieben sind, selbst bei klingendem Versende in der Form 3/4 ♩ ♩ 𝄽 | .

Doch überrascht die zweite Hälfte des Liedes durch Einführung des dreitaktigen Rhythmus, so daß sich das Schema

ergibt: 4 (2 × 2) + 4 × 3. Trotzdem ist die Komposition trocken genug, daß uns Goethes unmutiges Wort: „Der gute Kayser dauert mich nur, daß er seine Musik an diese barbarische Sprache verschwendet" völlig ironisch anmutet.

Während also in den Wolfschen Beispielen Hervorhebung des Gleichmäßigen, wird hier möglichste Verwischung des einförmigen Baues Aufgabe der Ausführung sein.
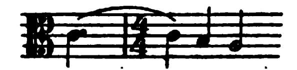
103. Die dreitaktigen Rhythmen sollen uns nun noch in ihren Erscheinungsformen beim Lied beschäftigen. Die Dreitaktigkeit kann natürlich so gut wie die Zweitaktigkeit gedanklich ursprünglich sein. Sie würde theoretisch überall da zu erwarten sein, wo ein dreihebiger oder sechshebiger Vers vorhanden ist. Doch haben wir schon oben (69) die Neigung wahrgenommen, den dreihebigen Vers bei der Vertonung auf vier einfache oder zwei zusammengesetzte Takte (je nach monopodischer oder dipodischer Anlage) zu verteilen.

104. Außer solchen Fällen sahen wir hier bei Wolf einen fünfhebigen Vers auf zwei zusammengesetzte Takte eingezwängt. Steht demnach die Tatsache der Bevorzugung der paarigen Gliederung fest, so wird es uns nicht mehr verwundern, wenn wir auch noch eine große Anzahl wirklich dreitaktiger und additiver (siehe oben 41) Rhythmen auf ursprünglich zwei- oder viertaktige in der Art zurückführen können, daß sie durch Erweiterung, beziehungsweise Zusammenziehung entstanden zu denken sind. Zu solchen Nachweisen muß allerdings die Bedeutung der Tonreihe mit herangezogen werden. So bei unserem „Entlaubet". Die zweite Zeile lautet:
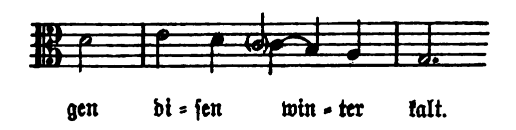


Die Töne über der Silbe win- (ein Melisma, worüber unten noch zu sprechen sein wird) lassen sich tonal auf den Hauptton c und einen Verbindungston h (zum a hinab) zurück-

führen. Tun wir dies aber



so wird die Dehnung schon als solche kenntlich und überflüssig, also störend. Es drängt zur Kürzung um einen Takt:



Damit ist im Anschluß an die ersten zwei tempora der „quadratische" Rhythmus hergestellt. Tatsächlich findet sich eine solche Zurückzuführung auf den trockenen quadratischen Rhythmus in der geistlichen Umdichtung:
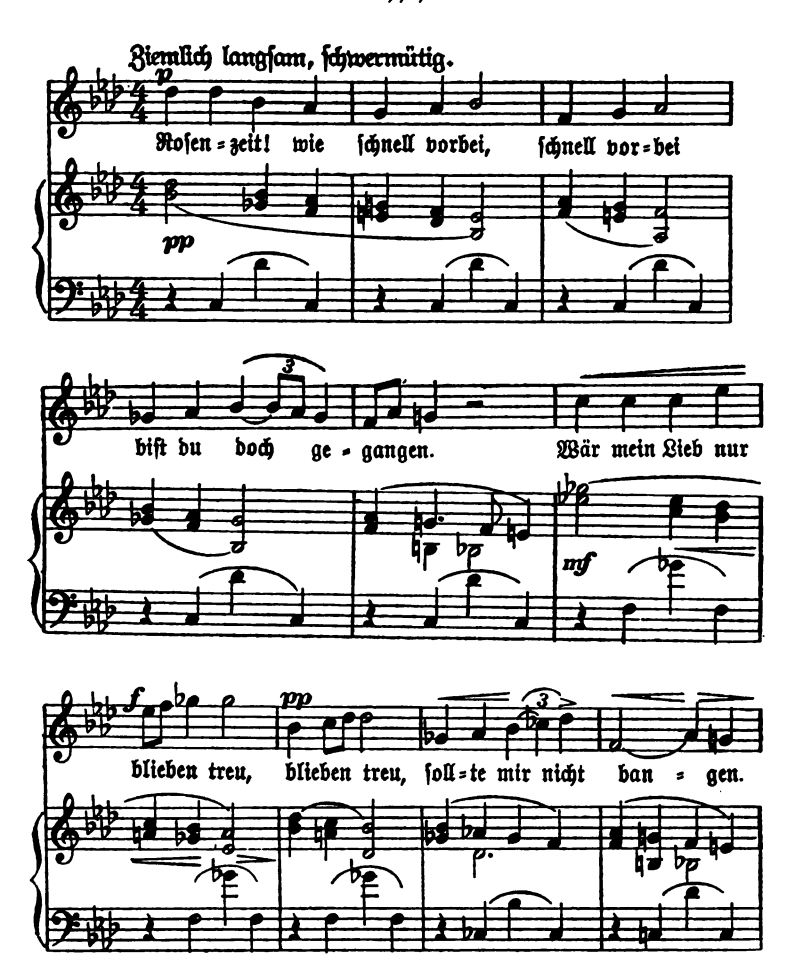


(Böhme, Volkst. L., S. 581.) Er läßt nichts wesentliches im Tonsinn vermissen, entbehrt aber der Grazie, die ebensosehr durch die hübsch geführte melismatische Linie, als durch den wechselnden Rhythmus hervorgebracht wird.

Man sieht (um dies wieder gelegentlich zu betonen), wie in allen heikleren Auslegungsfragen die organische Verbindung von Rhythmus und Tonalität zu berücksichtigen ist.

Hier war also der dreitaktige Rhythmus durch Erweiterung aus dem zweitaktigen entstanden. Der Liedtext ist dabei nur insoweit beteiligt, als durch das Melisma eine Silbe stärker herausgehoben wird. Da die Rezitation eine solche Dehnung nie eintreten lassen würde, so ist diese rhythmische Erweiterung, wenn nicht gegen den Text, so doch unabhängig von ihm entstanden.
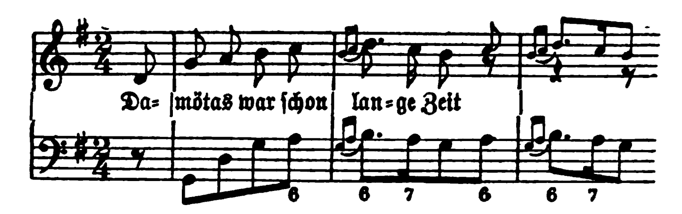
105. Die Erweiterung auf drei Takte kann aber unmittelbar vom Text veranlaßt sein. Ein sehr hübsches Beispiel entnehme ich abermals dem Mörikeband Hugo Wolfs (Nr. 14, Agnes):



Die zweite Versdipodie „schnell vorbei“ (1. Vers) und „blieben treu“ (3. Vers) wird vom Dichter wiederholt, eine nicht selten anzutreffende poetische Wendung. Die so entstandenen drei Dipodien auf vier Takte auszudehnen, würde der Stelle jeden Reiz benehmen, es wäre geradezu geschmacklos. Vielmehr wird, wie schon im Absetzen der Verse die Dipodie bei der Wiederholung in eine neue Zeile, aber gegen ihr Ende abgerückt wird

(siehe Mörike, Maler Nolten, Leipzig 1901, II 93), der Komponist in Beibehaltung dieses graphischen Bildes den betreffenden Takt als Einschub behandeln. Wolf tut dies, indem er das Motiv wiederholt, aber auf einer anderen Tonstufe, im zweiten Vers außerdem mit Echoabstufung. So ergibt sich eine reizende Wirkung.

106. Ein solcher Einschub, sei es nun als Wiederholung des vorhergehenden Singtaktes, sei es mit selbständigem Motiv, kann auch im begleitenden Instrument allein auftreten, während die Singstimme pausiert, eine im älteren Lied (soweit die Instrumentalbegleitung selbständiger zu werden beginnt) wie im neueren häufige Erscheinung, so bei Gellert-Kuntzen Damötas und Phyllis (Friedländer I, MB. 78):



Friedländer setzt hier noch ein pp zur Wiederholung im Cembalo, um die Echowirkung recht deutlich zu machen (vgl. hier oben 91).

Ohne Nachahmung der Singstimme, lediglich durch eine nochmalige Setzung des Klaviermotives (Begleitungsfigur) sehen wir eine fünftaktige Gliederung entstehen in dem Lied „Geheimes" von Goethe-Schubert.

107. Seltener oder weniger offenliegend sind die Zusammenziehungen aus vier Takten in drei. Bei dem früher erwähnten Lied von Goethe-Kayser könnte der Eintritt des dreitaktigen Rhythmus

♩. ♪♪♪ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩ 𝄽 |

als Zusammenziehung aus dem früheren Rhythmus

𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩ 𝄽 |

erklärt werden; wie die rhythmische Änderung mit den Textworten beginnt „Ach! ich bin des Treibens müde“ so mochte ja wohl der Komponist nun befürchtet haben, auch der Hörer könnte des eintönigen Rhythmus müde geworden sein. Aus dem Tonverstand läßt sich die Annahme der Zusammenziehung nicht ableiten. Ist sie hier nicht zwingend, aber doch denkbar, so wird bei dem dreitaktigen Beginn des Liedes „Im Herbst“ von W. Müller-Robert Franz, op. 17, Nr. 6) diese Erklärungsweise ganz versagen. An sich könnte die rhythmische Form

ganz gut aus dem gleichmäßigen viertaktigen Rhythmus

hervorgegangen sein. Dagegen spricht aber die musikalische Behandlung der nächsten Verse, von denen ich den Rhythmus des ersten hierhersetze:

3.

Dieser lehrt uns also, daß der dreitaktige Rhythmus auch hier eine Erweiterung bedeutet, die so recht dem Ausdruck bedauernder Erinnerung zustatten kommt.
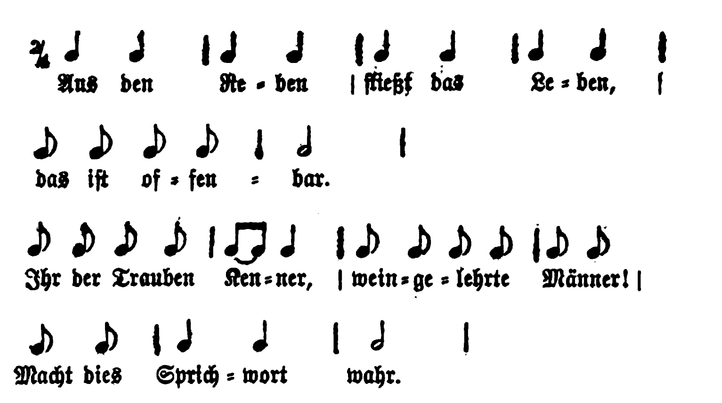
Eine ähnliche Erweiterung (Dehnung) nicht Zusammenziehung, zeigt die Reichardtsche Vertonung von Goethes Veilchen:

Ein Veilchen auf der Wie - se stand

(Friedländer I, MB., S. 334).
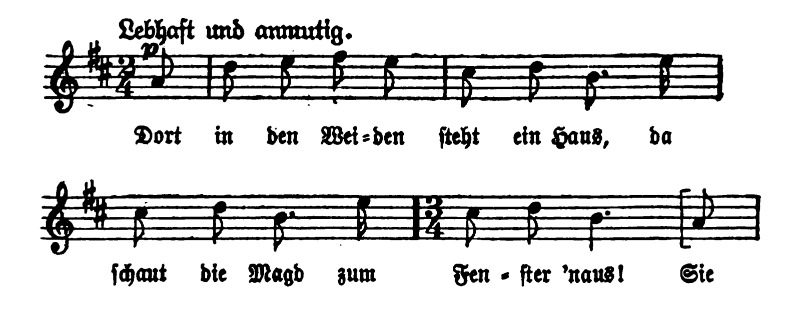
Denn auch hier geben die späteren Zeilen den Schlüssel zur Beantwortung der Frage.

Bemerkenswerte Zusammenziehungen bietet das v. Hagedorn-Görnersche „Der Wein“ (Lindner, MB., S. 113):



Der Komponist hat die 5. bis 7. Hebung nicht auf den 5. bis 8. Takt ausgedehnt (vgl. oben 108), sondern auf zwei Takte zusammengezogen. Er hat ferner die Verschiedenheit des Textmetrums der Zeilen 1, 2 gegen 4, 5 ausgeglichen und so eine Periode von zwei gleichen sechstaktigen Sätzen gebildet, wo das Versmaß einmal zwei, einmal drei Hebungen aufweist. Die flotte Art des Trinkliedes ist durch diese Rhythmik gut dargestellt. Übrigens ist auch die prosodische Feinheit zu beachten in der verschiedenen Rhythmisierung der dritten und sechsten Verszeile.

108. Manchmal wird die Erweiterung oder Zusammenziehung zur Einschiebung eines anderszeitigen Taktes führen. Dies hat Brahms häufig mit feinem Kunstempfinden auch in seinen Liedern befolgt. So in der Vertonung des niederrheinischen Volksliedes „Dort in den Weiden", op. 97, Nr. 4. Die ersten zwei Textzeilen lauten mit der Weise:



Hier sollte einerseits der Trivialität einer zweiten Wiederholung des Rhythmus ♪♪♪ ♪ , anderseits der übermäßigen Dehnung ♪♪♩ | ♩. ♪ ausgewichen werden.

109. Eine andere Art rhythmischer Abwechslung, die merkwürdigerweise stärker empfunden wird, als der Wechsel gerad- und ungeradzeitiger Takte, ist die Zusammenfassung einfacher und zusammengesetzter Takte gleicher Teilung, also $^4/_4 + ^2/_4$, $^6/_8 + ^3/_8$ u. s. f.

Wir wollen der Entstehung eines solchen Falles nachgehen. Rufen wir uns hierzu die anfangs gegebene Schablone für den dreihebigen Vers mit klingendem Ausgang ins Gedächtnis zurück: ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ 𝄽 ♩ | u. s. f. Den zweiten Takt hatten wir nach der Dehnungsregel für den klingenden Ausgang zu 𝅗𝅥 ♩ʼ♩ umgestaltet. Es gibt aber noch eine Möglichkeit, die Pause und ihre unschöne Wirkung zu vermeiden. Man drängt die zwei Silben des klingenden Endes und die erste Silbe des nächsten Verses auf zwei Taktteile zusammen; zu diesem Ende muß der letzten Verssilbe etwas von ihrem Werte genommen werden, um die nächste Auftaktsilbe mit unterzubringen, also ♩ ♪ʼ♪ .
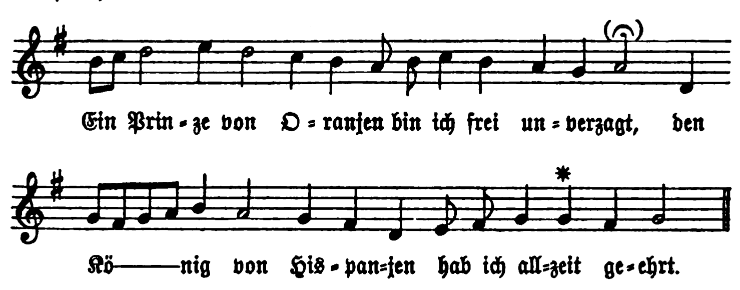
Ein Beispiel dieser Art bietet das schon genannte niederdeutsche Lied „Wilhelmus von Nassawe:

♩ | ♩ ♩ ♫ ♫ | ♩ ♪ʼ♪ | ♩ ♩ ♫ ♩ | 𝅗𝅥.

Wil - helmus von Nas - sa - we bin ich von deutschem Blut.

Wir sehen hier dasselbe Versmaß (allerdings diesmal mit jambischem Charakter) wie beim „Entlaubet“, jedoch ganz anders rhythmisch behandelt. Dieses Freiheitslied, aus dem Jahre 1626 überliefert, obwohl dem besungenen Ereignis wohl zeitlich näher liegend, ist überhaupt rhythmisch von besonderer Bedeutung. Die nachfolgenden Ausführungen geben zugleich eine Begründung der Rhythmisierung, mit der ich das Lied in der Zeitschrift „Das deutsche Volkslied“ IV 35 (Wien 1902) abdrucken ließ.

110. Schon durch die eben gebrachte Taktteilung setzte ich mich mit der von Böhme gegebenen in Widerspruch. (Lb. S. 511.) Er nimmt den $^2/_4$-Takt über den Silben „deutschem" an. Daß hier die Dipodien am Beginn der ersten und zweiten Verszeile gleich zu behandeln, d. h. je einem $^4/_4$-Takt zuzuweisen sind, steht aber doch wohl außer allem Zweifel, ebenso daß aus der oben angeführten Entwicklung heraus der $^2/_4$-Takt nur beim Übergang des ersten Verses zum zweiten seine Begründung hat. Schwieriger ist die Feststellung des Rhythmus (da das Original offenbar nur Mensurierung gibt) im zweiten Teil der Melodie. Jedenfalls ist die durchwegs dreizeitige Form, wie sie Böhme bietet, nicht haltbar. Zur Untersuchung muß die Tonbewegung herangezogen werden. Dieser zweite Teil (Abgesang) lautet ohne Taktstriche:



Bei durchgehender Dreizeitigkeit ergäbe sich die Betonung:

Ein Prinze vón Oránjen bin ich frei unverzágt
Den König vón Hispánjen hab ich állzeit geéhrt.

Dies stünde jedenfalls mit Satzbetonung und Versmaß im Widerspruch, wenigstens sind diese plötzlich auftretenden Anapäste sehr verdächtig, insbesondere nach den vorangehenden Stollenversen und ihrer Vertonung. Die hochdeutsche, an sich nicht glückliche Übertragung, die E. Kremser in seiner Bearbeitung für Bariton und Orchester benutzt, ist offenbar nach der Takteinteilung, die Kremser auch mit Böhme gemeinsam hat, entstanden und die versetzte Betonung ist daher zum Teil vermieden.
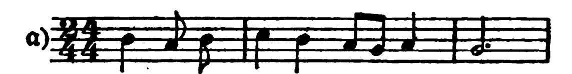
---

* Böhme hat a.
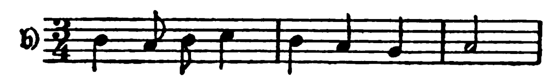
Doch selbst vom Text ganz abgesehen, rein musikalisch muß uns doch die rhythmisch-tonale Gleichheit der Stellen



auffallen. Man denke sich nur, dies solle einmal rhythmisiert werden



das zweitemal
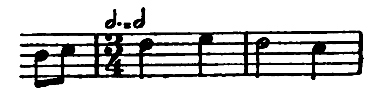


Das ist nicht eine der unschädlichen Umsetzungen aus dem zweiteiligen in den dreiteiligen Takt (siehe oben 8 und 50), sondern eine solche mit Änderung des Hauptiktus, die man in einem und demselben Lied nicht annehmen kann, da sie den Sinn vollständig zerstört. Hierzu kommt noch ein Weiteres. Böhme teilt aus einem Einzeldruck aus dem Jahre 1607 eine ältere einfachere Fassung der Melodie mit, die selbst ihm keine Veranlassung zu dreizeitiger Einteilung geboten hat und wo nun die eben erwähnten Stellen nach der Fassung a) gegeben sind. Die Annahme, daß die Melodie ursprünglich einem französischen Jagdliede zugehörte, hat viel für sich, doch kann ich in den Tadel Böhmes betreffs der von den Holländern vorgenommenen Umgestaltung nicht einstimmen. Sollte aus dem Liede der leichtgeschürzten Artemis ein Freiheitssang werden, so mochte es wohl einen schwereren, gleichsam gepanzerten Melodienschritt annehmen. Dabei hat die durch zwei eingeschobene Töne entstandene Figur



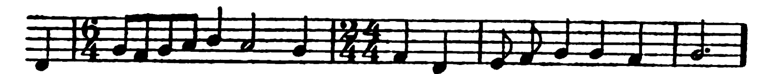
von Na-

etwas Bieder-Treuherziges, sie gibt der Melodie sofort einen germanischen Einschlag und gehört fortan zu ihren charakteristischen Wendungen.

111. Wie soll nun aber der Abgesang rhythmisch eingeteilt werden? Die (wohl in der Vorlage stehende) Zahl 3 vor d e „Prinze" zeigt einen Proportionenrhythmus (3 statt 2) an, hierzu stimmt die Quantität der Noten; wir hätten also zu lesen:

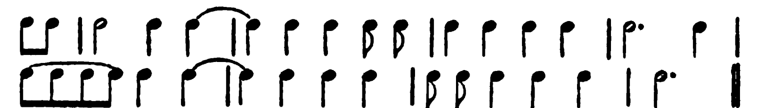


oder besser noch $^6/_4$ ohne mittleren Taktstrich, worauf der $^2/_4$ $^4/_4$-Takt wieder eintritt, dies wiederholt sich dann in der analogen Versgruppe:



Dieser Wechsel des drei- und zweizeitigen Maßes bietet gerade das Gegenstück zu dem des Liedes „Entlaubet". Dieses hat das dreizeitige Maß als Grundmaß mit dem zweizeitigen als Nebenmaß, bei „Wilhelmus" ist der zweizeitige Takt das Grundmaß, der dreizeitige eine nur zweimal auftretende Ausnahme.

Nimmt man aber die Vorzeichnung 3 als Hemiolenzeichen, so könnte ganz wohl mit ein wenig versetzter Betonung abgeteilt werden:



also nicht 𝅗𝅥. = 𝅗𝅥, sondern Aufteilung des dreizeitigen Maßes auf die vierzeitige Akzentordnung. So stellt sich mir der Rhythmus nach der Aufführung durch den Amsterdamer a capella-Chor (Wien 1892) in der Erinnerung dar.

Im übrigen haben beide Lieder gleichen Versbau. Seine Betrachtung führt uns zur nächst höheren rhythmischen Ordnung, Strophe oder Lied.

112. Die lyrische Dichtung bedient sich mit Vorliebe der strophischen Gliederung (liet, System, Gesätz, Strophe, auch zuweilen, besonders für den protestantischen Choral, Vers). Die Strophe ist also wieder einerseits ein zusammenfassendes Ganzes, andererseits eine Einheit. Nehmen wir zunächst den ersten Standpunkt ein.

Die Textstrophe wird nach sprachlichen Zäsuren und nach dem Reim gegliedert. Die Formel für die häufigste Gliederung:

Vordersatz + Nachsatz = Periode

ist in die Formenlehre der Musik, und zwar insbesondere auch der Instrumentalmusik übergegangen (Widmann 19, vgl. Minor 417) Sievers (hebr. Metrik 29) gibt mit Saran die Gliederung Fuß] Abschnitt, Reihe, [Periode, Strophe. Ob sich dann die Perioden innerhalb einer Strophe wie Aufgesang zu Abgesang gegenüberstehen oder nicht, ob ferner dieser Aufgesang selbst einheitlich ist oder in zwei gleiche Teile (Stollen) zerfällt, ob endlich der Strophe ein Kehrreim beigegeben ist, das sind alles Fragen, die, wie wir sehen werden, auch in der Vertonung von Bedeutung sind.

113. Zur Untersuchung dieser Verhältnisse bei der Liedkomposition muß auf das tonale Gebiet übergegriffen werden. Denn, hat sich schon früher die enge Verbindung rhythmischer und tonaler Elemente herausgestellt, indem der Tonsinn erst manche Fragen zur Entscheidung brachte, so wird vollends bei der Abgrenzung der Strophenteile und später der Strophen selbst die Tonhöhenbewegung eine entscheidende Rolle spielen. Des Zusammenhanges wegen sei jedoch die Untersuchung der großrhythmischen Gliederung hier unter Vorwegnahme gewisser tonaler Erscheinungen zu Ende geführt.
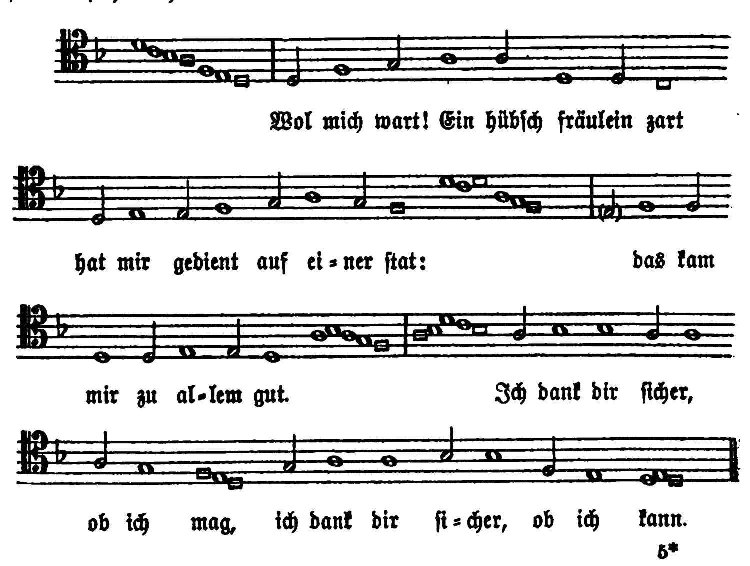
114. Die wichtigste dieser Erscheinungen ist für unseren Zweck der Schlußfall, die Kadenz; das deutsche, wie das Fremdwort geben ein bestimmtes Bild von der Art, wie dieser Abschluß bewirkt wird: durch ein Absteigen in der Tonhöhe zu dem einstweiligen oder endgiltigen Schlußton, und zwar wird dies am natürlichsten als ein Abwärts*schreiten* (nicht -springen), also

stufenweise erfolgen. Nehmen wir dies einstweilen als Tatsache hin, weiteres dem nächsten Hauptstück vorbehaltend (**153** bis **157**), so wird uns die Zergliederung einstimmiger Lieder zeigen, in welcher Weise sich die Strophenteile gegenseitig abheben.

Die Lieder der Mondseer Hs. liefern uns die wichtigsten Erscheinungsformen der Strophengliederung. Die Sonderung der Zeilen (Sätze, Verse) findet regelmäßig durch eine Dehnung der letzten Silbe statt, wobei gewöhnlich auch tonal kadenziert wird. Größere Abschnitte (Periode, Aufgesang) werden auch häufig durch melismatische Einschübe gekennzeichnet (vgl. unten **214**, 8).

Die Gewohnheit der Dehnung am Schluß einer Zeile hat sich in der Form der Note mit Fermate (𝄐) bis heute im protestantischen Choral erhalten.

115. Als erstes Beispiel diene Nr. 46 der Mondseer Hs. (Mayer-Rietsch 360, 461, 279). Gegenüber dem genauen Abdruck nach der Hs. wie er dort zu finden, sind hier einige Freiheiten genommen. Es zeigt eine einfache fünfzeilige Strophe, in der nur die melismatischen Stellen eine weitere Gliederung andeuten. Identische Tonreihen (Wiederholung einer Melodiezeile) finden sich nicht.



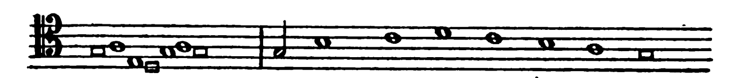
Sämtliche fünf Zeilen bringen Körnerreime (in Zeile 11 ist natürlich „hart“ zu lesen), nur Zeile 4 der dritten Strophe reimt nicht.

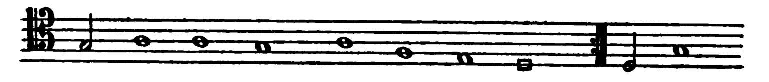
Die von den Melismen angezeigte Gliederung ergibt a b | c | d e. Sie entspricht der textlichen, wobei hier nur besonders in der dritten Strophe die nähere Zusammengehörigkeit der beiden ersten Abschnitte hervortritt, also etwa a b | c || d e. Die beiden letzten Zeilen kehren sogar in der zweiten Strophe wieder; man kann sie als Kehrreim im weiteren Sinne bezeichnen, da auch d e der dritten Strophe ein formell ähnliches Wortspiel aufweisen.

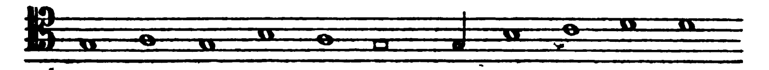
Die Kadenzierung bietet c — f — d — f — d, also eine Anordnung a b c b c, bei der als wichtigste Erscheinung die Kadenzierung der dritten Zeile im Hauptton hervorzuheben ist, so daß also auch von diesem Gesichtspunkte aus zwischen der dritten und vierten Zeile die Hauptzäsur anzunehmen ist.

Die (allerdings seltene) Reimstellung ergibt in diesem Falle eine Übereinstimmung von Reimzeilen und Tonreihen, d. h. Textzeilen mit gleichem Reim sind musikalisch völlig gleichlautend, da ja die nächsten Strophen die Weise einfach wiederholen. Wir werden diese Koinzidenz von Reim- und Melodiezeile weiter zu verfolgen haben.
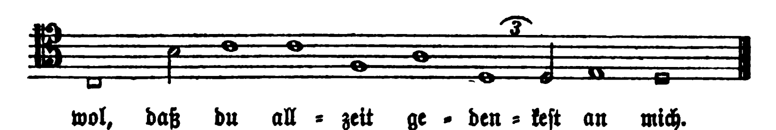
116. Sehen wir das nächste Beispiel, das textlich und musikalisch warm empfundene Lied Nr. 57 (ebenda S. 368, 480, 290):











Acht metrisch gleiche Zeilen (◡ 4) zerfallen nach dem Reimsystem in zwei Teile zu je vier Zeilen. Ich will nun dem Reimsystem die Folge der Kadenzen und das Schema der Tonbewegung überhaupt gegenüberstellen, wobei ich die Kadenzenfolge g, d, g, d, g, g, c, d zur leichteren Vergleichung auch auf die algebraische Formel zurückführe:

Reim	Kadenz	Tonfolge
a	a	a
b	b	b
a	a	a
b	b	b
c	a	c
c	a	a′
c	c	d × b′
d (Korn)	b	e

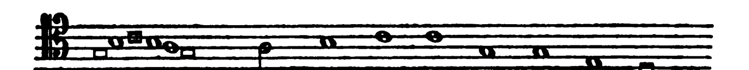
In der dritten Reihe habe ich die (übrigens leicht verständlichen) Zeichen für die teilweise Ähnlichkeit zweier Melodiezeilen (a, a′) und für die Kombination zweier Zeilen in einer dritten (a × b) aus meinen Anmerkungen zu den Mondseer Liedern herübergenommen. Es zeigen nun die drei Schemata übereinstimmend einen nochmals in sich gegliederten ersten Teil (a b | a b) und einen nicht gleichmäßig gegliederten zweiten

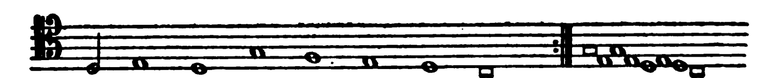
Teil, bei dem sich die Übereinstimmung nur auf mindestens ein neueingeführtes Element (c) und auf die selbständige Stellung der letzten Zeile gegen die drei anderen beschränkt.
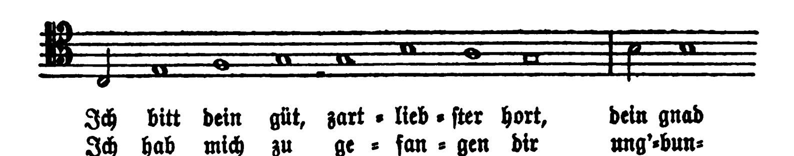
So ergibt sich uns ein in Stollen und Gegenstollen zerfallender Aufgesang (A, A) und ein ebenso langer Abgesang (B).

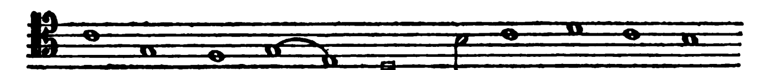
Zu erwähnen wäre noch, daß je vor dem fünften Vers der einzelnen Strophen ein R(epetitio) steht, welches Zeichen meist auf ein gleiches zu Beginn des Kehrreimes hinweist, wie es bei dem nächsten Beispiel der Fall ist. Hier fehlt aber ein solcher Kehrreim und es müßte also lediglich die Wiederholung des Abgesanges (etwa durch Einfallen der Zuhörer in den Gesang) gemeint sein. Daß zuweilen im Abgesang die ganze oder ein Teil der Stollenmelodie wiederkehrt, also das Schema A, A, B × A eintritt, sei der Vollständigkeit halber erwähnt. Tritt sie am Schluß ein (B + A), so haben wir eine zyklische Form vor uns. Sie ist gedanklich geschlossener, die gewöhnliche Art ist als Steigerungsform wirksamer (vgl. hierzu Marschner, S. 105 ff.).

117. Einen dritten Typus bietet endlich das folgende Beispiel (a. a. O. Nr. 41, S. 353, 445, 272):

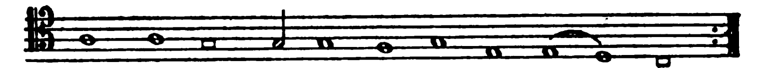








thu mich be = den = ken; mich thät freu = en ein
den, frau, das ist mein klag; bind mich mit dei = nes



freundlich wort in treu = en oh = ne wan = ken
her = zens gier, daß ich von dir nicht wanken mag.

Das Versmaß bietet hier eine kleine Abwechslung, von der schon oben (67) die Rede war. Ich gebe daher zu den anderen noch das Versschema, die Kadenzen d, c, d, c, g, d, g, c, g, d, g, c wieder algebraisch formuliert und die Buchstaben x und y verwendet zur Bezeichnung von melismatischen Zusätzen.

Versmaß	Reim	Kadenz	Tonfolge
			x
◡4	a	a	a
◡4	b	b	b
			x
◡4	a	a	a
◡4	b	b	b
			y
◡4	c	c	c
◡3◡	d	a	d × a
◡4	c	c	e
◡3◡	d	b	f
			y
◡4	e	c	c
◡4	f	a	d × a
◡4	e	c	e
◡4	f	b	f

Das Versmaß allein ergäbe die große Gliederung A, B, A, die Reimstellung ergäbe A B C, die Tonfolge samt den Kadenzen

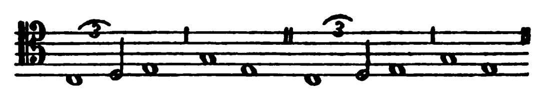
dagegen, also die musikalische Seite ergibt A A B B, noch durch die Melismen besonders hervorgehoben.

Die letzten vier Verse sind in der Dichtung als Kehrreim benutzt. Im Einzelnen deckt sich das Reimschema in den ersten vier Zeilen vollständig mit den betreffenden Melodiezeilen, genau so wie im vorigen Fall. Bei den acht weiteren Versen müßte der Tonfolge nach die Reimstellung c, d, e, f — c, d, e, f sein; da aber die letzten vier Zeilen als Refrain allen Strophen gemeinsam sind, so ergäbe sich ein zwei Drittel aller Strophen beherrschender Reimzwang, der durch das Schema c, d, c, d — e, f, e, f einfach vermieden ist.

Man bemerke übrigens auch die Regelmäßigkeit in der Abwechslung der Schlußtöne, welche eine gewisse Mittelstellung zwischen dem Reim- und Tonfolgenwechsel einnimmt.
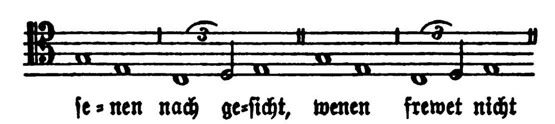
118. Wie subtil zuweilen schon in jener Zeit (Ende des 14., Anfang des 15. Jahrhunderts) tonale und rhythmische Figuren zur Entsprechung des textlichen Rhythmus verwendet wurden, zeigen die vier Verse aus Nr. 21 (a. a. O. S. 336 f., 404, 246 f.):

Zeile 5 und 6:



an gever dein zeit solch beswer anleit

Zeile 9 und 10:



Ich habe seinerzeit (a. a. O. S. 194) hervorgehoben, daß hier die Musik den Anhaltspunkt bietet, im Text innere Reime anzunehmen; hätte ich die Ableugnung des mensuralen Charakters der Liednotierungen vorausahnen können, so wäre außer der von mir an anderer Stelle herangezogenen Vergleichung der Lesarten des „Kuhhorns“ auch die vorliegende Stelle für die richtige

Deutung der gestrichelten Note als minima beweiskräftig verwendbar gewesen; denn die rhythmischen Beziehungen untereinander und in Verbindung zum Text liegen hier so deutlich zu Tage, daß selbst einem Laien die Lesung und Einteilung sofort klar sein muß.

119. Es ist nun an der Zeit, die allgemeinen Folgerungen aus den vorgelegten Fällen zu ziehen und ihre Anwendbarkeit auf das neuere Lied zu prüfen.

Wie im allgemeinen einem bestimmten Versschema nicht ein bestimmtes musikalisch-rhythmisches Schema entspricht, so hat gleiches Versmaß auch innerhalb eines Liedes mindestens auf Tonfolge und Kadenzierung keinen Einfluß. Kommt jedoch der Endreim hinzu, so kann die dadurch hervorgerufene Gliederung in der Musik in verschieden hohem Grade ein Gegenstück finden. Die weitestgehende Entsprechung haben wir bei den Stollenmelodien und teilweise bei Abgesang und Refrain beobachtet. Dort gestaltet sich die Identität des poetischen Metrums zu einer Identität nicht bloß des musikalischen Rhythmus, sondern auch der Tonfolge, und zwar wird diese letztere entweder vollkommen einschließlich der Kadenz wiederholt, oder die Kadenz bietet eine Verschiedenheit dar. Man sehe im Anhang das Lied Nr. 10 aus der Sterzinger Hs. „Urlaub hab der wintter", wo zweimal zwischen a und f und einmal zwischen a und c abgewechselt wird. In einem dieser Fälle hat der Schreiber eine Art prima volta und seconda volta angebracht (siehe die Bemerkungen im Anhang).

Im minderen Grade kann sich die Entsprechung auf eine Ähnlichkeit der Melodie (gleicher Rhythmus und versetzte Tonlage, siehe das Beispiel „Rosenzeit wie schnell vorbei, schnell vorbei" oben **105**) oder lediglich auf die Gleichheit oder Ähnlichkeit des Rhythmus beschränken.

120. Durch diese verschiedenen Grade der Entsprechung textmetrischer Gliederung in der Musik wird das Gesamtbild der Strophe wesentlich verändert. Denn die Melodie — um das Ergebnis noch kürzer zu fassen — verschmilzt einerseits textlich Verschiedenes, anderseits differenziert sie das textmetrisch Gleiche.

In beiden Fällen aber, da bei der Verschmelzung doch irgend ein rhythmischer Grund mitwirkt, vertieft die Liedweise die rhythmische Wirkung der Dichtung. Daran kann die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Lyrik zumindest bei jenen Gattungen nicht achtlos vorübergehen, welche eine zwingende Verbindung mit der Musik aufweisen.

121. Für das neuere Lied gelten selbst bei den vorgeschrittensten Vertretern des strophischen Liedes im großen ganzen dieselben Regeln. Insbesondere sehen wir in den ersten Zeilen der Strophe die Reimstellung von Einfluß auf die gänzliche oder teilweise Wiederholung der entsprechenden Melodiezeilen. Einige Beispiele: Rückert-Schubert „Du bist die Ruh“:

Reim	Kadenz	Tonfolge
a b	a	a
a b	a	a
c d	b	b $(\alpha + \beta)$
c d [d wiederholt]	a	b′ $(\alpha + \beta')$ β''

Shakespeare-Schubert, Ständchen:

Reim	Kadenz	Tonfolge
a b	a	a
a b	a	a′
[b wiederholt]	b	b
c d	c	c
c d	a	d
[c wiederholt d öfter wiederholt]	a	$d \times c$

Heine-R. Franz, „Im Rhein". op. 18, Nr. 2:

Reim	Kadenz	Tonfolge
a	a	a
b		b
a	b	a
b		a × b
[b wiederholt]		c

Endlich H. Wolf aus dem Span. Lb. Geistl. L. Nr. 1:

Reim	Kadenz	Tonfolge
a	a	a
b	b	b
a, b	a	c
a	a	a
a, b	c	c'

In anderen Fällen des neueren Liedes findet die Textgliederung nicht in der Singstimme, aber vollauf im begleitenden Instrument ihre Entsprechung (vgl. oben **101** c sowie später **277** ff.).
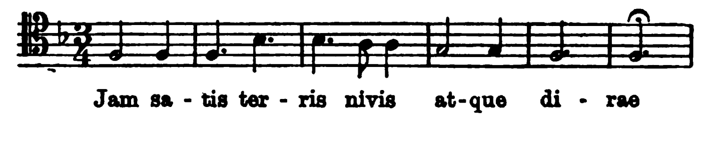
Während wir ferner im modernen Lied, wie beim älteren (**116**) eine zyklische Anordnung der Tonfolge innerhalb der Strophe nicht häufig vorfinden, ist die zyklische Form in dem durch die Kadenzierung dargestellten tonalen Verlauf durchaus Regel, d. h. mit der Haupttonart beginnt und schließt das Strophenlied. Dazwischen wird mehr oder weniger moduliert, je nach der stärkeren oder geringeren Änderung in Gedankengang und Stimmung (vgl. R. Wagner IV² 151 f.). Ist das Lied durchkomponiert, so gilt dies natürlich nur bezüglich der Schlußbildung der letzten Strophe (vgl. **126** ff. insbesondere **132**). Diese allgemein musikalische Forderung tonalen Beschlossenseins bleibt zumal im Lied selten unbeachtet. Mir sind zwei solcher Ausnahmen gegenwärtig: Goethe-Schubert „Der Sänger" (man vergleiche dagegen H. Wolfs weit geschlossenere Komposition dieser Ballade) und C. Busse-R. Strauß „Wenn . . ." (op. 31 Nr. 2), das im Feuer der Schlußworte „von junger, jauchzender Liebe" einen Halbton höher gerät und darin schließt.

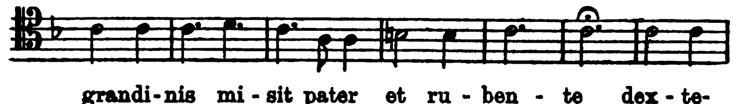
122. Neu ist uns noch die hier dreimal beobachtete, den quadratischen Rhythmus in willkommener Weise zerstörende Wiederholung einer Zeile oder Halbzeile. Sie tritt am häufigsten am Schlusse auf und findet sich da schon in früher Zeit, so in Isaacs „Ispruck ich muß dich lassen".

Dieses wiederholende Verweilen auf der Schlußzeile hat ähnlich wie die Einrichtung des Kehrreims psychologisch und ästhetisch seine Begründung in den Tatsachen, daß in den Schluß regelmäßig die bedeutendste Wendung des Gedichtes, auf die sich der Gedankengang zuspitzt (die ‚pointe'), verlegt wird, und daß das musikalische Element, sei es nun in der rezitierten, oder in der gesungenen Dichtung, durch dieses verzögerte Ausklingen in gefälliger Weise gehoben wird. Dagegen würde eine solche Wiederholung zu Beginn des Liedes, also gleichsam im Expositionsteil, wo alles zur Entwicklung vorwärtsstrebt, eben deswegen psychologisch und ästhetisch unangebracht sein. In der Tat wird dies auch in der Regel beim Lied vermieden und Spitta sagt von der Ausnahme, die in dieser Hinsicht das Gaudeamus igitur bildet, indem es den Aufgesang zu denselben Worten wiederholt, daß dies einem Grundgesetz des Liedbaues widerstreitet. (Vierteljahrsschr. f. Musikwiss. VII, 681.)

123. Nach diesen allgemeinen Gesetzen der großrhythmischen Verhältnisse zwischen Dichtung und Musik innerhalb einer Strophe ergibt sich von selbst die Anwendung auf die einzelnen Strophengattungen, die uns die Dichtungen bieten. Beispielshalber möge eine kurze Betrachtung der sapphischen Strophe in ihrem Verhalten zur musikalischen Rhythmisierung hier Platz finden. Dieses antike Versmaß hat mittelbar für die abendländische Musiktheorie eine gewisse Bedeutung. Denn in ihm ist jene Hymne auf den heil. Johannes verfaßt, die in den ersten Tönen der ersten sechs Halbzeilen das natürliche Hexachord bietet und mit den betreffenden Textsilben (ut re- mi- fa- sol- la-) als Gedächtnisbehelf benutzt wurde (siehe Ambros, Gesch. d. Musik II[1] 171). Die Solmisation erhielt davon ihren Namen. Diese Hymne ist musikalisch nicht rhythmisiert. Treibenreiff (Tritonius) hat für die Humanistenschüler Horazische Oden im

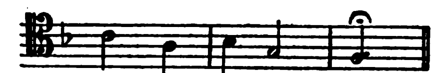
vierstimmigen Falsobordonsatz vertont und dabei jede Länge mit einer brevis, die Kürze mit einer semibrevis bedacht. Nehmen wir daraus die Tenormelodie zu Ode I, 2 im sapphischen Strophenmaß und gestalten wir die Rhythmik nach Vorgang R. v. Liliencrons (Vierteljahrsschr. III, S. 46 f.) um, wobei ich noch weitergehe und je den letzten Fuß eines Verses auf zwei Takte ausdehne, so ergibt sich folgender Satz:







Die letzte Kurzzeile ließe sich vielleicht vorteilhaft in Hemiolenform gestalten.



124. Derselben Ode widmet Gevaert eine Betrachtung. Er kommt zu drei Möglichkeiten der Vertonung: 1. zwei rein rhythmischen;

a) nach Länge und Kürze,

3/8
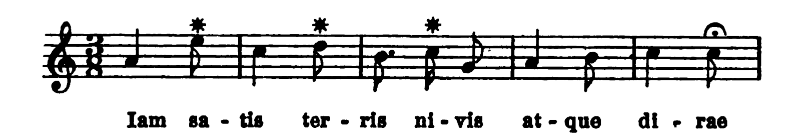
in welchem Schema nur die Gleichstellung von — ◡ und — — auffällt, die Liliencron vermieden hat;

b) nach dem Wortakzent,
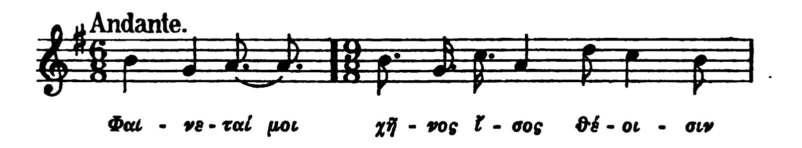


in welcher Art die bekannte Flemming'sche Komposition des Integer vitae gehalten ist, sowie auch eine von G. Lange nach de Laborde mitgeteilte Weise zur Johanneshymne (Sammelbände der IMG I 555);

2. einer Vertonung mit Heranziehung der Tonfolge, so zwar, daß das Metrum durch das Metrum, der Akzent durch die Tonhöhe (vgl. die ursprüngliche Akzentbedeutung hier unten 194) wiedergegeben wird. So konstruiert Gevaert:

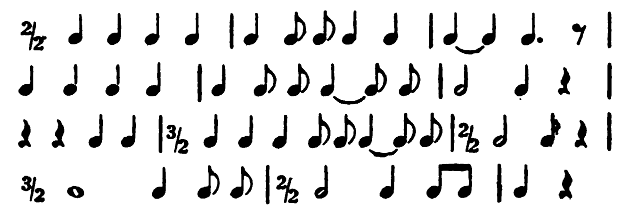


Mit Einsetzung der metrischen Feinheiten nach Liliencron im zweiten und fünften Fuß hätten wir einen Melodieentwurf, der den antiken Vertonungsbegriffen wohl sehr nahe kömmt. Die musikrhythmische Fassung durch Houdard (die ich der Anzeige der Riv. mus. it. X 585 entnehme) scheint mir im dritten Versfuß ein wenig gekünstelt (die zweite Note g lies als Achtel):



125. Gevaert betont an jener Stelle das verschiedene Verhalten der Sprachen in der Textvertonung. Dies zeigt sich, wenn wir nun ein Beispiel aus dem deutschen Liederschatze hinzunehmen, die bekannte „Sapphische Ode" von Hans Schmidt-Joh. Brahms. Das Bild verändert sich wesentlich, und zwar schon im Texte. Schwere und leichte Silben vereinigen in sich Vers- und Sprachakzent. So ist ihnen auch ihr Platz im Takt sofort angewiesen, die schweren Silben (Hebungen) nehmen den guten Taktteil ein. Die Tonhöhe wird dadurch frei zu allgemein sprachlichen und spezifisch musikalischen Wirkungen.

Von dem rhythmischen Schema, wie es diese Ode bietet,



sind zwei Erscheinungen noch zu erwähnen. Der zweimalige Wechsel des Taktes von $^2/_2$ zu $^3/_2$ und die Dehnung der Schlußzeile (des adonischen Verses). Der Taktwechsel in der dritten Zeile hat einen sprachtechnischen Grund und verbindet damit eine ästhetische Wirkung; während nämlich in der zweiten Zeile zu deklamieren ist „süßer hau̇chten", so daß Tonhöhe und Taktiktus mit Recht auf der ersten Silbe zusammentreffen, ist in der dritten Zeile zu lesen „dȯch verstreu̇ten". Da die diatonisch absteigende Phrase analog zur zweiten Zeile gehalten ist, mußte der Taktiktus verschoben werden, was eben durch den Taktwechsel geschah. Dadurch wurde zugleich die ästhetische Wirkung gehoben, indem nun zweite und dritte Zeile tonal wie rhythmisch ähnlich, aber nicht identisch sind.

Der $^3/_2$-Takt in der vierten Zeile hängt mit der Dehnung dieser Zeile eng zusammen, die quantitative Entsprechung der musikalischen Zeile mit den vorhergehenden ist aus dem Schema ersichtlich. Sie ist jenem Grundsatz der Angleichung, Ausdehnung oder Akkreszenz entsprungen, den wir schon bei anderen Liedern, wenn auch nicht in so ausgedehntem Maße kennen gelernt haben (insbesondere zur Herstellung paariger Gliederung oben 69).

So werden die allgemeinen Grundsätze bei jeder Strophengattung nach Bedarf der Stelle zur Anwendung kommen.

126. Das Gesetz über die zweifache Funktion der hinzutretenden Weise bewährt sich in der nächsthöheren Gliederung, in welcher die Strophe als Einheit auftritt und deren mehrere sich zum ganzen Lied vereinigen. Nur ist hier dieser Gegensatz nicht nebeneinander vertreten, sondern schließt sich gegenseitig aus. Entweder die Musik geht in der Vereinheitlichung über den Text hinaus, indem die Strophen auch tonal identisch behandelt werden,

oder sie geht in der Differenzierung der einzelnen Strophen weiter als der Text, der doch Versmaß und Reimstellung beizubehalten pflegt, indem das Lied frei durchkomponiert wird.

127. Die Wahl des einen oder anderen — strophisch oder durchkomponiert — ist nicht rein willkürlich. Die Frage ist vielmehr im einzelnen Falle, ob mehr einer Grundstimmung des Gedichtes Rechnung zu tragen ist, d. h. ob diese Grundstimmung in ihrer Bedeutung die wechselnden Einzelbilder der Strophen weit überragt, oder ob sich ein Vorschreiten im Empfindungsausdruck deutlich kundgibt, ein Gegensatz, der sich auch durch die Ausdrücke lyrisch, episch-dramatisch wiedergeben läßt. Danach werden sich im allgemeinen die Balladen der durchkomponierten Form bedienen, das Lied im engeren Sinne wird mit der Strophenmelodie abschließen. Die Anschauung, daß das Lied (vgl. des Wortes ursprüngliche Bedeutung) stets eine strophisch wiederkehrende Weise habe, erhält sich bis in die klassische Zeit hinein. Das Durchkomponieren sah man als Kennzeichen der Arie und Szene an (vgl. Reichardts Urteil über Beethovens Adelaide Marx-Behnke, L. v. Beethoven I 121).

128. Außer den Gesängen, die eine oder die andere Art rein ausgeprägt haben, gibt es aber eine große Zahl von Zwischenstufen von dem Strophenlied an, bei dem der gesamte Text einer Melodiestrophe untergelegt ist und nur hie und da eine kleine rhythmische oder dynamische Änderung den späteren Textstrophen Rechnung trägt, bis zu dem durchkomponierten Gesang, der gelegentlich eine Strophe später wiederbringt oder wenigstens stets einen Refrain beibehält.

Die Zwischenstufen sind so zahlreich, daß sie eine fortlaufende Entwicklungsreihe darstellen, deren Phasen im einzelnen zu belegen, den Rahmen dieses Buches sprengen würde. Es ist dies aber auch nicht notwendig. Die Darlegung der Hauptgrundsätze, von welchen sich die Komponisten bei der Anwendung von Mischformen leiten lassen, wird uns die erwünschte Übersicht über die mannigfaltigen Formen zur Genüge verschaffen.

129. Die Mischformen gehen aus dem Bestreben hervor, die Gefahren zu vermeiden, die die Anwendung der starren Extreme

durchkomponiert, strophisch in sich birgt. Denn die streng durchkomponierte Form, bei der jede Strophe andere musikalische Grundmotive bringt, also gedanklich nie an das Vorausgehende anknüpft, entbehrt der für das Kunstwerk notwendigen Einheitlichkeit. Die rein strophische Form wiederum wird selbst für den Fall einer nach Zäsuren und Akzenten ausgezeichnet geführten Strophenanalogie des Textes für die gleich gute Verwendung der Melodie bei allen Strophen nicht genügen, denn wir haben schon gesehen, daß die Vertonung dem poetischen Text noch eine weitere rhythmische Ausgestaltung verleiht, die noch durch die später zu erörternden Tonhöhenverhältnisse vertieft wird und wobei zuweilen auf die Sprachakzente auch gegen das Metrum Rücksicht genommen wird. Daß jede Textstrophe auf diese Feinheiten eingestimmt ist, dürfte wohl als unmöglich gelten.

130. Dagegen läßt sich einwenden, daß das Volkslied und manche volkstümlichen Lieder dadurch an ihrem zuweilen hohen ästhetischen Wert nichts einbüßen, daß sie die Melodie strophisch streng wiederholen. Dies hängt jedoch enge mit der Beschaffenheit der volksmäßigen Dichtung zusammen, die auch ihrerseits durch naiven, nicht künstlich verfeinerten Rhythmus wirkt. Ja dieser darf durch Hinzutritt der rhythmisch geschlossenen Melodien noch mehr von seiner Individualität abgeben (also gerade das umgekehrte Verfahren gegen das neuere Kunstlied), da eben alles, Gedanke und Form nicht individuell, sondern typisch, also nur in großen Zügen gestaltet ist, mehr Holzschnittmanier als Radierung, wobei die Phantasie ergänzend einzutreten hat. Dies muß für den Gesang um so mehr gestattet sein, als schon für die Rezitation von einer zuweilen auftretenden „automatischen Gewalt des Rhythmus gegen widerstrebende Stellen" gesprochen wird (Minor 192), so daß also schon in der Dichtung selbst „natürliche Zeitwerte durch rhythmische" ersetzt werden können, wie es Sievers (hebr. Metrik) bei der Vertonung annimmt.

131. Die Gegner der Volksliedtheorie mögen mir verzeihen, daß ich hier und öfters die Gliederung in Volkslied und Kunstlied (etwa noch mit der Zwischenstufe des volkstümlichen Liedes), als bestehend voraussetze. Gerade der Musiker wird für die

neuere Zeit auf diese Unterscheidung hingedrängt, denn nur im Volkslied wird heute noch die zwingende Verbindung von Wort und Weise aufrecht erhalten. Und ein Kunstlied kann nur dann volkstümlich und schließlich Volkslied werden, wenn es mit einer sei es neuerfundenen oder älteren Weise eng verbunden wird, die ihrerseits zur allgemeinen Verbreitung geeignet (also unter anderem auch einstimmig sangbar) ist. (Man vergleiche hierzu auch die treffenden Ausführungen bei Tiersot S. 350 ff.) Trotzdem wäre es historisch und logisch falsch, den Unterschied auf diesem Merkmal selbst aufzubauen und statt Volks- und Kunstlied etwa melodisch gebundene und freie Lyrik als Gegensätze hinzustellen, denn zu gewissen Zeiten war auch die Kunstlyrik melodisch gebunden. Das gleiche Bedenken scheint mir gegen die Aufstellung des Gegensatzes von geschriebener und ungeschriebener Dichtung statt Kunst- und Volksdichtung zu obwalten. (A. E. Berger.)

Auch die Ansicht Bruiniers, Volkslied habe man das zu nennen, was in einem von der Sitte zusammen geführten Chore als Lied erklang und erklingt, ist teils zu eng (Chor!) teils zu weit (Gesellschaftslied!). Ähnlich wie mit der melodischen Bindung verhält es sich mit dem Verfasser von Wort und Weise. Das Volk kümmert sich um ihn nicht, gleichviel, ob das Lied in seiner Mitte entstanden oder ob ein Kunstlied übernommen, mundgerecht gemacht, zersungen worden ist. Ein absolutes Kennzeichen ist es gleichfalls nicht, da auch dem Erfinder einer Kunstweise früher nicht nachgefragt wurde. Nur die inneren Kennzeichen werden entscheidend sein; deren Erforschung durch Heranziehung der Psychologie des Schaffens, beziehungsweise des Umschaffens ist freilich noch in den Anfängen begriffen. Hier habe ich gelegentlich auf einige Eigentümlichkeiten der Volksweise aufmerksam gemacht (**20, 87, 97, 130, 138** f., **173—175, 213, 218, 220, 258, 293**).

132. Zu unserem Gedankengang zurückkehrend, sehen wir also bei der Vertonung, insbesondere des neueren deutschen Kunstliedes seit Schubert das Bestreben, jene Mängel der strengen Formen zu vermeiden. Das durchkomponierte Lied erhält, abgesehen natürlich von der stärkeren Sonderung der Strophen

(durch verhältnismäßig längere Zwischenspiele) einen motivischen Einschlag, der die musikalisch-ästhetische Einheit wahrt. Die Art und Häufigkeit dieser motivischen Verwendung liefert wieder verschiedene Stufen unserer Übergangsformen.

Zunächst braucht noch keine Strophe ihre Wiederholung zu finden. Das motivische Material wird vielmehr in freier Weise in den verschiedenen Strophen verwendet, es kann dies auch leitmotivisch sein. Verdichtet sich diese Motivarbeit zu einer Strophenmelodie von hervorragenderer Bedeutung, wie es häufig bei der Anfangsstrophe der Fall ist, so wird diese Melodie wohl zu einer Strophe von ähnlicher Bedeutung wiederkehren, und zwar entweder verändert, der Situation angepaßt (Variationenform, siehe die $^6/_8$-Übertragung des Hauptthemas in „Heinrich der Vogler" von Vogl-Loewe) oder schon getreu wiederholt. Letzteres geschieht besonders oft in der Schlußstrophe, so daß sich in diesem Falle die Komposition in einem Ring zusammenschließt.

133. Weiter schreitet die Vereinheitlichung vor, wenn etwa nur zwei Strophenmelodien abwechseln. Wenn schließlich nur mehr eine Melodie die verschiedenen Strophen beherrscht, jedoch entweder jedesmal oder doch einigemale variiert wird, ferner etwa zunächst nur in der Begleitung stets wiederkehrt, während die Singstimme sich jedesmal anders bewegt (vgl. im Kleinrhythmus oben **101** a), so haben wir den Übergang zur strophischen Form erreicht. Denn das strophische Prinzip führt seinerseits durch allmähliche Erleichterungen und Freiheiten ebenfalls zu jener Mittelform der einheitlichen, aber variierten Strophenmelodie, die wir als die scheinbar durchkomponierte Form bezeichnen können. Es ist ein Kennzeichen der Feinfühligkeit in der neueren musikalischen Lyrik, daß in den strophisch komponierten Liedern doch jeder Strophe eine dem Sinne und dem Wortlaut des Textes angepaßte eigene Fassung gegeben wird, was zur Folge hat, daß das Lied eben fortlaufend (in extenso) notiert werden muß.

134. Hier wären jene künstlichen Formen einzureihen, in denen zwischen den Strophen ein Übergreifen des metrischen Systems stattfindet, wie etwa (von Körnerreimen abgesehen)

in der Glosse. Hier wird aus musikalischen Gründen der Fall eintreten, daß textlich identische Zeilen musikalisch mit leichten Änderungen, wenigstens im Schluß bedacht werden. Denn soll etwa von den vier Zeilen der ersten Strophe je eine die weiteren Strophen beschließen, so haben sie für diesen Zweck zu kadenzieren, in der ersten Strophe aber wird es nicht angehen, sie alle vier mit Hauptschlüssen aneinanderzureihen. Die notwendigen leichten Änderungen werden der ästhetischen Wirkung nicht schaden, ihr eher zugute kommen (vgl. oben **119**).

135. Sind die Mischformen schon in Liedern älterer Zeit zu finden, so hat doch die Form der freien Strophik besonders bei Robert Franz ihre methodische Anwendung und Ausbildung erfahren. Voraussetzung dieses Verfahrens ist die Ausfeilung der musikalischen Technik, der Grund seiner Anwendung die Verfeinerung des Gefühles in bezug auf das gesungene Wort. Daß sich auch bei anerkannten Meistern der neueren Zeit Liedstellen finden, die dem reinen Sprachgefühl nicht zusagen, bei denen vielmehr das rhythmisch-musikalische Motiv mit einer gewissen Selbstherrlichkeit auftritt, zeigen Stellen wie die von J. Kohler (Deutsche Zeitschrift 1901, S. 627 ff.) unter anderen bei Brahms gerügte, über Worte von G. F. Daumer nach Hafis:
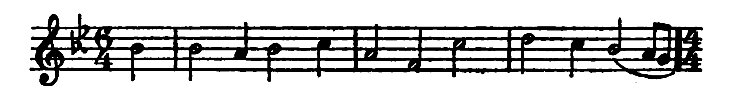
3/8 ♪ ♪ ♪ | ♪. ♬ ♬ ♬ | ♩ 𝄾 |
Wie bist du, mei - ne Kö - ni - gin

♪ ♪ ♪ | ♪. ♬ ♬ ♬ | ♪.
Du läch - le nur — Lenz - düf - te wehn
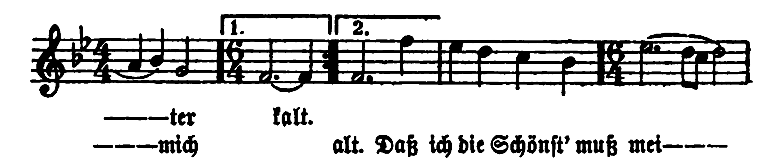
Das |♪♪♪| für × ×́ | × ist motivisch festgehalten und erscheint nicht weniger als zehnmal.

136. Geschichtlich müssen wir in der Rhythmik des Liedes, um es nun zusammenzufassen, drei Hauptepochen unterscheiden. Die erste bis ins 17. Jahrhundert reichende Epoche kennt keine musikalisch-metrische Grundlage. Die Betonung richtet sich nach dem Text, bei Melismen nach dem Tonsinn. Bei Tanzliedern
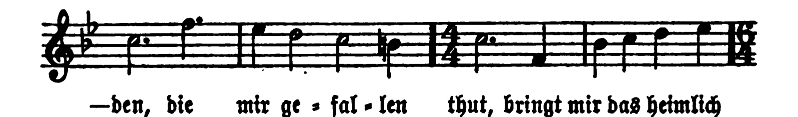
muß allerdings Betonung und Quantitätsverteilung derart zusammentreffen, daß tatsächlich, wenn auch nicht theoretisch das Gleichmäßig-Rhythmische, der Takt entsteht und herrscht. (Ich nenne nur das bekannte Beispiel aus dem Lochamer Liederbuch „Ich spring an diesem ringe“ Chrys. Jahrb. II 150, Böhme, Lb. S. 373, Gesch. d. T. II, S. 6.) Diese Epoche hat unter ihren Erzeugnissen einige der schönsten Liedblüten aller Zeiten aufzuweisen; auch unser Musterlied „Entlaubet“ möchte ich dazu zählen. Die Strophenmelodie soll hier nun vollständig Platz finden; dabei wird ihre Zugehörigkeit zum Typus A A B (116) klar erhellen, die Gliederung ist noch kenntlicher gemacht durch die Melismen vor Schluß der Stollen und des Abgesanges.
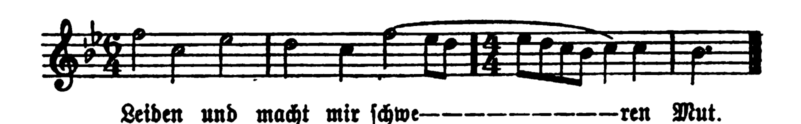


Ent - laubet ist der Walde gen diesen Win——
Be - raubet werd' ich balde meins Liebs, das macht—



———ter kalt.
———mich alt. Daß ich die Schönst' muß mei———



—den, die mir ge - fal - len thut, bringt mir das heimlich



Leiden und macht mir schwe————————————ren Mut.

Eine Bearbeitung mit drei Unterstimmen habe ich in der Zeitschrift „Das Deutsche Volkslied“ (IV 6, Wien 1902) veröffentlicht. Dieser Melodie gut angepaßt ist die Umdichtung auf

ein Abendlied von Gottfr. **Kinkel** „Es ist so still geworden“ (1840).

137. Die zweite Epoche beginnt mit der Errungenschaft des selbständig musikalischen Metrums. Kein Wunder, daß man sich an dieser neuen Weise zunächst nicht genug tun konnte. Wir haben gesehen, wie Ende des 17. bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts die metrischen Liedkompositionen vorherrschten. Mühsam kämpfte sich das Lied durch allerhand Tanz- und sonstige quadratische Rhythmen zu einer freieren Auffassung durch, bis mit **Schubert** die dritte Epoche einsetzt, die im Kleinrhythmus weit über das Versmetrum hinaus der Prosodie und Deklamation gegen den Takt zum Recht verhilft (siehe oben **82**), die in der Gliederung der einzelnen Strophen dem Texte folgt, ohne ihn jedoch sklavisch nachzuahmen, die endlich die Strophen frei wiederholt oder doch motivisch untereinander verbindet, bei alledem aber das metrische Grundgerüste um so treuer festhält, je verwickelter sich die Einzelrhythmen darum ranken.

Wie sehr im Streitfalle der Wortsinn und nicht das Versmetrum entscheidet, würde sich bei dem allerdings seltenen Übergreifen der Satzbildung von Strophe zu Strophe klar ergeben, der Komponist dürfte so wenig wie der Rezitator absetzen oder etwa gar ein Zwischenspiel eintreten lassen (vgl. **101** c).

138. Daneben hat das metrisch betonte Lied noch zwei Zufluchtsstätten, zunächst das Volks- und Kinderlied, letzteres als Nachkommen des alten Reigen, in vielen Fällen sogar ohne Spur eines Großrhythmus ähnlich dem Gesang der Naturvölker; ersteres historisch zumeist aus der metrischen Epoche stammend und psychologisch in naiver Weise Text und Musik in großen Zügen malend und verbindend. Das zweite Gebiet für die metrische Gesangsmusik ist heute noch das Komische. Hier kann gerade durch den Gegensatz zwischen textlicher und musikalischer Betonung die komische Wirkung erzielt werden. Bemerkenswert ist, daß sich dieser Zweig der Vokalmusik gerne auf Tanz- und Marschrhythmen aufbaut, eine unbewußte Bestätigung des hier entwickelten Grundsatzes. Es kann uns denn auch wohl gelegentlich die Beobachtung aufstoßen, daß Gesänge des 18. Jahrhunderts, in denen der

Text nach unserem Gefühl auf einen freieren rhythmischen Schwung in der Musik hindrängt, durch die metrische Anlage auf uns unfreiwillig komisch wirken.

139. Wird die Aufgabe strengen Anschlusses der Melodie an den Text schon innerhalb eines Liedes bei den verschiedenen Strophen nicht ohne Änderung der Strophenmelodie gelöst werden können, wo doch der Dichter die möglichste Entsprechung der einzelnen Strophen vor Augen gehabt hat, so wird es von diesem strengen Standpunkt aus um so bedenklicher erscheinen müssen, einer beliebten Weise neue Texte unterzulegen. Geschieht die Wahl des Textes so geschickt, daß wenigstens die gleiche oder eine ähnliche allgemeine Stimmung festgehalten ist (Innsbruck, ich muß dich lassen — O Welt, ich muß dich lassen) und ist überdies beiderseits der volksmäßige typisch-allgemeine Ausdruck getroffen, so wird dagegen wenig einzuwenden sein. Man braucht deswegen nicht soweit zu gehen, allgemein auszusprechen, daß die Melodie des Volksliedes das erste, der Text dagegen erst aus ihr geboren sei, ähnlich wie bei der Strophenform aus der Strophenmelodie immer wieder die Dichtung neu erstehe. (Schopenhauer, weitergeführt von Nietzsche; im Zusammenhang erörtert bei Marschner S. 114). Für den Ursprung des Strophenliedes mag diese psychologische Erklärung zutreffen, man sehe doch in unserer Zeit die Nachdichtung einer zweiten Strophe zu Shakespeares Ständchen für die Schubertsche Melodie.

140. Wie der Rhythmus und die Tonfolge in der Konzeption einer Melodie überhaupt gleichzeitig erscheinen müssen, falls das Produkt einen urwüchsigen, von freier Eingebung zeugenden Charakter haben soll, so muß dies auch für die Anfänge der Lyrik, da wo Dichtung und Musik noch unzertrennlich waren, für die Konzeption des Liedes gelten. Die Dichtung ist das männliche, die Musik das weibliche Element (R. Wagner: Die Musik ist ein Weib), erstere bestimmt, letztere wird bestimmt.

Wäre die Musik das erste, dann müßten jene Parodien der Franzosen und Deutschen, die zu Instrumentalmelodien Texte schrieben (siehe oben 94), statt einer Verirrung die eigentlich klassischen Fälle der Liedentstehung sein. Solche Unterlegungen von

Texten unter berühmte Instrumentalweisen, wie sie mit Bach-Präludien, Haydn-Themen u. s. f. auch heute noch zuweilen unternommen werden, haben jedoch nie den Charakter eines Experimentes verleugnet.

Und heute, da Dichter und Komponist in den allermeisten Fällen getrennt sind, wird es nicht vorkommen, daß ein Komponist Liedmelodien schreibt und zur Dichtung veröffentlicht. Dagegen ist es eine tägliche Erscheinung, daß selbst nach ihrer Entstehung weit zurückliegende Gedichte neu komponiert werden, wobei jedoch der Akt der Empfängnis der Melodie sich in dem Moment vollziehen muß, da der Komponist die Dichtung voll in sich aufgenommen hat.

141. Die Frage der Anpassung neuer Texte an Liedmelodien gewinnt auch Bedeutung bei der Übertragung fremdsprachiger Gesänge. In der Lyrik sind solche Übertragungen ins Deutsche nicht häufig, etwa ausgenommen zu den Liedern einiger norwegischer Komponisten, wobei die Sprachverwandtschaft die Aufgabe wesentlich erleichtert. Dagegen sind die an sich schlechten und überdies ohne Rücksicht auf die Gesangführung gearbeiteten deutschen Übersetzungen fremdsprachiger Operntexte ein allgemein bekanntes, aber nicht in unseren Betrachtungskreis fallendes Übel.

Die Tonfolge.

Allgemeines.

142. Sieht man von Dauer und Stärke der Töne ab und betrachtet dagegen ihre verschiedene Höhe (Tonqualität schlechthin), so wird sich auch in der Aufeinanderfolge und dem Verhältnis der Tonhöhen eine gewisse Gesetzmäßigkeit offenbaren. Diese Gesetzmäßigkeit, welche zuweilen, wie wir oben (5) gesehen haben, sogar auf Kosten des Rhythmus allein als melodiebildend hingestellt, zuweilen aber wieder ganz außer acht gelassen wird, bezeichnen wir mit dem Namen (Sukzessiv-) Harmonie oder, um Mißverständnisse zu vermeiden, als Tonalität. Tonalität läßt sich demnach auch bezeichnen als die Eigenschaft einer Tonfolge, sich durch Beziehung auf einen Hauptton organisch zusammenzuschließen.

Es sei gestattet, wie beim Rhythmus, so auch hier einige grundlegende Sätze über das tonale System der abendländischen Musik zum Verständnis der späteren Untersuchungen vorauszuschicken.

143. Unser von den Griechen übernommenes System ist das diatonische. Es beruht in letzter Linie auf dem Tetrachord, d. h. einer Zusammensetzung von großem und kleinem Ganzton und diatonischem Halbton. Die Art der Anordnung dieser Schritte im Tetrachord und der Verbindung mehrerer Tetrachorde ergibt verschiedene Tongeschlechter (*ἁρμονίαι,* modi).

144. Wie beim Rhythmus, so lassen sich auch in der Tonalität der abendländischen Musik zwei Hauptabschnitte der Entwicklung unterscheiden (siehe auch 28 und 248): die Zeit wesentlich sukzessiv-harmonischer Auffassung (nach griechischer Art) mit dem feinen

Gefühl für die durch die Stellung des Halbtons gekennzeichneten verschiedenen Tongeschlechter und die Zeit wesentlich simultanharmonischer Auffassung mit dem Akkordbewußtsein und der hieraus naturnotwendig sich ergebenden Verschmelzung der (6) verschiedenen Tongeschlechter zu zweien, von denen überdies nur das eine, Dur, voll selbständig ausgeprägt bleibt, während das Mollgeschlecht sich zum Teile durch Alteration dem Dur anschließt.

145. Für den Verlust der Mannigfaltigkeit der Tongeschlechter entschädigt sich diese zweite Entwicklungsstufe durch den Ausbau der Chromatik. Diese war wohl in der sukzessivharmonischen Zeit schon vorhanden, aber in sehr bescheidenen Grenzen geübt. Die weltliche Vokalmusik des 16. Jahrhunderts bereitet in jeder Beziehung den Umschwung vor: Falsibordoni mit melodieführender Oberstimme, diese allein mit begleitenden Instrumenten (Monodie), absichtlich gehäufte Chromatik, endlich typische Tonfolgen in der untersten Stimme (siehe unten **250**). So entsteht die neue Harmonik, von Rameau gelehrt, bezeichnenderweise einem Manne, der auch als praktischer Musiker hervorragt.

146. Unser diatonisches System stützt sich auf drei Haupttöne: Prim als Tonika (auch jetzt noch regelmäßig finalis), Quint als Dominant und Quart als Unterdominant. Auf C bezogen die Töne c, f, g, die in der Geschichte der abendländischen Musik eine fast mystisch vielseitige Rolle spielen. Ich erinnere an die claves signatae: erste Notenlinie f (Monochordsaite?), zweite c, später noch andere, von denen sich nur das g neben jenen beiden erhalten hat; ferner an die Ausgangstöne der drei mittelalterlichen Hexachorde, c des natürlichen, f des weichen, g des harten Hexachords; ferner an die Endpunkte der die Leiter bildenden zwei Tetrachorde c — f g — c, was Galli (S. 94) in die Formel bringt; endlich an die Fundamentalschritte der typischen Hauptkadenz: F — G — C.

147. Bekanntlich ergeben die Töne der darüber gebauten Dreiklänge, nach ihrer Nachbarschaft geordnet, die sogenannte

Tonleiter, eine, soweit sie das Hexachord überschreitet, unfangliche Bildung (siehe unten 159, 160). Die Halbtonschritte dieser Leiter (oder der beiden Tetrachorde) sind für unser System von ausschlaggebender Bedeutung. Es unterscheidet sich dadurch von den Systemen mit gleichteiligen Leitern und solchen ungleichteiligen, welche gerade diese Halbtöne vernachlässigen. Die engere Zusammengehörigkeit der beiden Töne des Halbtonschrittes erfährt in der Theorie vom Leitton (note sensible mit caractère attractif oder einfach note attractive) ihren besonderen Ausdruck und aus der Nachahmung dieses diatonischen Halbtonschrittes mit seinem psychologischen Leittonzwang auf anderen Stufen entsteht die Chromatik.

148. Sie dürfte physiologisch auf die größere Leichtigkeit zurückzuführen sein, eine Stelle wie [Notenbeispiel] so zu singen, daß das c um einen chromatischen Halbton erhöht wird, wodurch eine geringere Änderung in der Stellung von Kehlkopf und Stimmbändern erfordert und die Rückkehr zum ersten Ton sicherer bewerkstelligt wird. (Man vergleiche hierzu die Versuchsergebnisse von Zambiasi unten 200.) Der so gewonnene Mittelton cis tritt als diatonischer Halbton in das Leittonverhältnis zu d. Dieses Nebentonbeispiel dürfte die erste Anwendungsart der Chromatik darstellen und wäre am besten als Positionsalterierung zu bezeichnen. Hier haben wir den color verus, dem die mittelalterlichen Schriftsteller bald den color ficticius gegenüberstellen, d. h. jene Anwendung, bei der die Wiederkehr des ersten Tones (d) nur fingiert wird, um das cis vor dem theoretischen Gewissen zu verantworten, z. B. in dem bei Marchetus von Padua (Lucidarium II 8 GS III 75a) angeführten Falle [Notenbeispiel] oder $\frac{\bar{g}\ \overline{fis}\ \bar{f}}{c\ d\ f}$. Theoretisch gehört hierher als Gegenstück der typische Diskantschluß [Notenbeispiel] (vgl. 154, 168 und

die erweiterte Form $\begin{matrix}\bar{a} & \bar{\bar{d}} & \overline{\overline{cis}} & \overline{\overline{cis}} & \bar{\bar{d}} \\ d & d & f & e & d\end{matrix}$ in Tinctoris' Liber de arte contrapuncti CS IV 127 b). Zur Alteration siehe auch 161.

149. Die großartige Ausbildung des chromatischen und Alterationswesens, auf die ich in der Besprechung der Musik von 1850 ab hingewiesen habe, läßt sich sehr gut mit der hervorragenden Verwendung neuer rhythmischer Bildungen vergleichen. Sowie in der Rhythmik unserer Musik das Metrum die wichtige, stets subintelligierte Grundlage bildet, über der sich das bunte Gebäude mehr oder weniger antimetrischer Rhythmen aufbaut, so ist in der Tonalität die Diatonik das sichere, unentbehrliche Gerüste, um das sich die luftigen Ranken der chromatischen, antidiatonischen Bildungen schlingen.

Was die Zukunft bringt, läßt sich nicht voraussagen; für die Gegenwart aber sind alle Versuche, die zwölfstufige Leiter einzuführen, als mißlungen zu betrachten.

Gerade für den Gesang ist die Diatonik Regel und die allfällige enharmonische Umdeutung Gegenstand einer Temperierung von Fall zu Fall. Die Schwierigkeit, welche in diesen kompromißartigen Abweichungen von der reinen Stimmung für den Gesang ohne Stütze von Instrumenten liegt, ist natürlich vor allem auch für die Tonfolge im Lied von großer Bedeutung.

150. Wenn ich nun daran gehe, die Tonfolge im deutschen Lied zu untersuchen, so muß ich anknüpfend an das oben (22) Gesagte, auf die geringe Beachtung hinweisen, die diese Seite der melodischen Technik in den Musiklehrbüchern bisher gefunden hat. Nehmen Sprachwissenschaft und Psychologie das Wort Melodie, wie wir gesehen haben, gleichbedeutend mit Tonhöhenwechsel (Sievers) oder harmonischer Tonfolge (Lipps), so wird bei den Musikern die Lehre von der Melodiebildung gemeinhin als Lehre der großrhythmischen Bildungen aufgefaßt. Über die Gesetze, die die Tonfolge innerhalb der tonalen Grenzen beherrschen, finden sich spärliche Andeutungen in der Kontrapunktlehre, falls diese nicht gleich mit dem zweistimmigen (oder gar vierstimmigen!) Satz, also gleich mit den Kompromißbildungen zwischen wag- und senkrechter Entwicklung beginnt, sondern (wie Bußler) einige Regeln

über den „einstimmigen strengen Satz“ vorausschickt. „Strenger Satz“ und „Kontrapunkt“ decken sich nicht, denn der einstimmige strenge Satz hat begrifflich nichts mit dem Kontrapunkt zu tun, anderseits hat auch der freie Satz seine kontrapunktischen Bildungen.

151. Da unsere ganze Kontrapunktlehre auf den Erfahrungen aufgebaut ist, die man aus der Technik des alten unbegleiteten Gesanges gezogen hat, so sind die Regeln zunächst für den einstimmigen Gesang beim einstimmigen Lied, dann aber auch die übrigen für das Chorlied hier von Belang; und zwar ohne Einschränkung für das deutsche Lied der vorakkordlichen Zeit, dann mit freierer Anwendung für das Lied der neueren Zeit. Die Untersuchung wird daher von diesen rein musikalischen Tonhöhenverhältnissen (Intervalle, Umfang u. dgl.) ausgehen und später die durch die Verbindung mit dem Worttext geschaffenen Verhältnisse (Tonhöhenumrisse u. s. f.) zu betrachten haben.

Musikalische Tonhöhenverhältnisse.

152. Die Tonhöhenverhältnisse lösen sich in die einzelnen Tonschritte (Sukzessivintervalle) auf und schließen sich zum Tonumfang zusammen. Bei der Untersuchung wird es sich empfehlen, mit dem altdeutschen Lied zu beginnen, dessen Tonschritte, wie schon erwähnt, als Regeln des einstimmigen strengen Satzes auch heute noch für den Gesang eine gewisse Geltung haben. Dann wird es leicht sein, die Änderungen festzustellen, welche das neuere Lied seit dem Durchbruch des akkordlichen Denkens aufzuweisen hat.

Vorausgesetzt wird die Beobachtung der tonalen Eigenschaften der Melodie, die sich im allgemeinen durch Festhalten der Töne einer Oktavengattung (also eines bestimmten Tongeschlechtes) und im besondern durch die Setzung des Hauptiones am Schlusse (nota finalis als Kennzeichen des modus) kundgibt.

153. Eines der wichtigsten Bildungsgesetze für den einstimmigen strengen Satz und weiterhin das wirklich einstimmig gedachte Lied schließt sich gleich an das Gesetz des finalis an.

Es bestimmt nämlich den Tonschritt, mit dem die Schlußnote erreicht werden soll, mit anderen Worten die typische Form der einstimmigen Kadenzierung: Der Schlußton wird durch einen stufenweise abwärtsgeführten Tonschritt erreicht. Zu dieser von mir schon früher (M.-R. S. 182 ff.) festgestellten Satzregel, die natürlich auch ihre Ausnahmen erleidet (sprunghafte Abschlüsse) wird ein zweifacher Grund zu finden sein. Für das Absteigen zum Schluß kann wohl die Analogie der Rede, also die entsprechende sprachtechnische Erscheinung des Sinkens mit der Stimme am Schlusse eines Aussagesatzes herangezogen werden. Davon wird später in Verbindung mit dem Worttext noch die Rede sein (237). Daß dieses Absteigen zuletzt im Tonschritt einer Sekund (stufenweise abwärtsschreitend, siehe oben **114**) erfolgt, hat dagegen wohl einen tonalen Grund. Die Bewegung zum Schlußton wird nämlich tonal am klarsten herauskommen, wenn der aus der Tetrachordvorstellung gewöhnte Zusammenhang der Töne mindestens bezüglich des zweiten und ersten gewahrt bleibt, mit anderen Worten, wenn der benachbarte Ton als der natürlichste der finalis vorangeht. Auch gesangtechnisch wird dies einem Sprung zum Schlußton vorzuziehen sein. Ja die Formel I (oder IV) II I dürfte der vorakkordlichen Zeit ebenso als Tonartfeststellung erschienen sein, wie es heute die Harmonie mit den Baßschritten IV (oder II) V I ist. Oder wir können auch sagen, dieser Schlußsekundschritt stellt für die einstimmige Zeit das Zieltonverhältnis dar (siehe unten **167** bis **169**, vgl. **248**).

154. Der sich schon hier aufdrängende Gedanke, daß die Sekund das melodischeste Intervall sei, wird uns noch später beschäftigen (**164** ff., **299**). Hier sei nur auf die merkwürdige Bestätigung unserer Schlußbildungsregel in einigen Fällen neuerer Musik, sowie auf ihre Wichtigkeit für die musikgeschichtliche Kritik hingewiesen.

In ersterer Beziehung ist das Steuermannslied aus dem 1. Akt und die „traurige Weise" des Hirten im 3. Akt von R. Wagners „Tristan und Isolde" lehrreich. Obwohl tonal und rhythmisch durchaus modern veranlagt, schließen sie in der Weise des Abwärtssteigens um eine Stufe, von c nach b und

von g nach f. Hier ist von Richard Wagner, wahrscheinlich nur instinktiv, diese Regel der melodischen Linienführung befolgt; daß sie gerade hier zur Anwendung kam, hat seinen Grund darin, daß beide Weisen einstimmig erfunden sind und daher im Gegensatz zu den simultan-harmonisch erfundenen Melodien, wo sich die charakteristischen Schlußtöne auf mehrere Stimmen verteilen und nicht gerade in der Oberstimme hervortreten müssen, den Gesetzen des alten einstimmigen Satzes wenigstens im Schlußfall Rechnung tragen. (Vgl. Rietsch, S. 50 f.) Auch Josef Haydn hat im Kaiserlied diese Regel befolgt. Nun ist diese Hymne wohl simultan-harmonisch erfunden, aber doch mit der Rücksicht, daß sie auch zum Singen im einstimmigen Volkschor tauglich sein müsse. Man versuche doch statt des letzten a ein fis (die Schlußform der diskantierenden, d. h. gegen den Tenor geführten Oberstimme) zu setzen. Wie schwächlich würde die schöne Weise abschließen!

155. Hierher gehören auch alle Fugenthemen, da sie zuerst (bei einfachen Fugen) einstimmig auftreten und in dieser Form voll verständlich sein müssen. Falls bei ihnen überhaupt eine Kadenz eintritt und nicht, wie häufig, ein Verlaufen zur Gegenstimme des Gefährten stattfindet, sind sie jenem Gesetze unterworfen. Man sehe von den Fugen des wohltemperierten Klavieres I 4, 7, 8, 11, 12, 14, 23, 24; II 8 bis 14. Auch die anderen bewegen sich abwärts, einige wenige mit Fundamentalschritt (V—I) schließend, die meisten verlaufend. Mit Fundamentalschritt schließt auch das Fugenthema im letzten Satz des C-dur-Konzerts

für zwei Klaviere von Seb. Bach .

Man sehe schließlich die als Beispiele zur kontrapunktischen Bearbeitung gesetzten Cantus firmi (also Tenorweisen) in den Lehrbüchern des Kontrapunktes von J. J. Fux bis Ludwig Bußler, sie zeigen unter anderem auch diese Eigenschaft des einstimmigen Satzes.
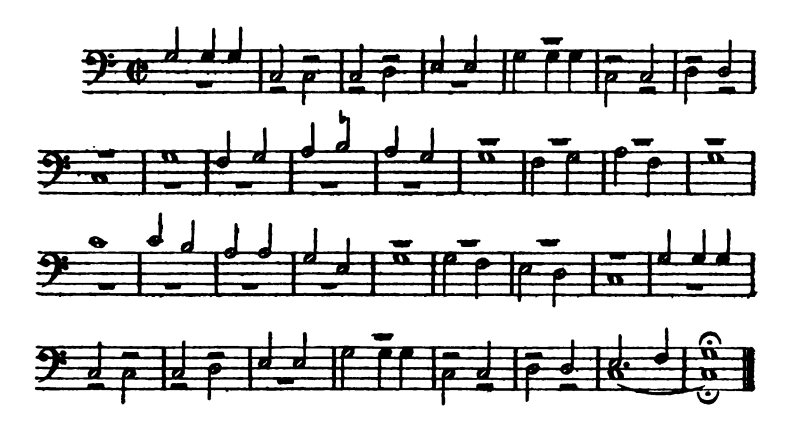
156. Auch bei dem einstimmigen Gesang von Völkern, die unserer Kultur und unserem Musiksystem ferne stehen, fand ich

solche stufenweise absteigende Kadenzierung. Ich setze eine von mir nach dem Hören aufgezeichnete Weise der Aschantineger hierher und bemerke, daß die Intervalle nur soweit richtig sind, als sie in unserer Tonschrift entsprechend aufgezeichnet werden konnten. Die Weise wurde, wie stets bei diesen Völkern, ungezähltemale, und zwar unter Begleitung von Schlaginstrumenten wiederholt:



157. Dieses Kunstgesetz ist wegen seiner strengen Durchführung auch wichtig für die historische Kritik. Ich habe schon in der Einleitung zur Mondseer Ausgabe auf die Möglichkeit hingewiesen, nicht bezeichnete einzelne Stimmen, wie sie sich im Lochamer Liederbuch vorfinden, auf ihre Stellung im mehrstimmigen Satz an der Hand jener Vorschrift zu untersuchen. Es wird danach auch in einem mehrstimmigen Satz die zugrunde liegende Hauptmelodie, zuweilen ein hübsches Volkslied, erkannt werden können, auch wenn die betreffende Stimme nicht als Tenor bezeichnet ist. Man sehe z. B. das bei Ambros-Kade S. 355 f. abgedruckte Lied ohne Text des Heinrich Isaac. Das Lied ist in fünf Stimmen ausgesetzt, die aber deutlich in zwei Gruppen zerfallen, die oberen drei Stimmen, Diskant, Tenor und Kontraalto (Contratenor altus) und die unteren beiden Bassus primus und secundus.

Die als Tenor bezeichnete Stimme hat zwar Binnenkadenzen in der einstimmigen Art, aber gerade der Hauptschluß (tempus 7, 8 und 31, 32) ist diskantmäßig. Dagegen bilden die beiden tiefen Stimmen eine einzige fortlaufende Melodie, zu der jede abwechselnd Töne liefert und wieder pausiert, mit der einen Ausnahme, daß die erste Stimme zum Schlußton eine Mittelstimme erklingen läßt. Die Melodie, auf ein System zusammengezogen, lautet:



Kein Zweifel, daß hier ein echtes übermütig ausgelassenes Volkslied vorliegt und nicht zerstreute Ausrufe, denen etwa im „Tenor" die wirkliche Melodie gegenüberstehe, wie Kade a. a. O., S. XXXVII, annimmt. Seine anschließende Vermutung, daß das Lied für den florentinischen Karneval geschrieben sein dürfte, teile ich trotzdem, und zwar wegen des eben bezeichneten Charakters der in den zwei Bässen enthaltenen Hauptstimme, die, wie jeder sieht, jene Schlußbildung an den markantesten Stellen (tempus 7, 8; 23, 24; 31, 32) aufweist. Die als Tenor bezeichnete Stimme mag auch aus Teilen eines selbständigen Gesanges bestehen, er ist hier aber jedenfalls verkümmert. Desgleichen läßt sich von der als Tenor bezeichneten Einzelstimme eines Wolkenstein-Liedes (DTÖ. IX, 209) nach ihrer Schlußwendung sagen, daß sie weder Tenor noch Kontratenor, sondern Diskantstimme ist. Damit stimmt auch ihr rhythmisch bewegter Charakter. Über die Bezeichnung der einzelnen Stimmen und ihre gegenseitigen Beziehungen wird unten bei der Behandlung der Mehrstimmigkeit einiges gesagt werden.

158. Sehen wir uns nach weiteren Regeln des einstimmigen Satzes um. War in der eben behandelten Vorschrift ein bestimmtes Intervall (der Ganztonschritt) unter bestimmten Verhältnissen (der Kadenzierung) gefordert, so werden andere Tonschritte regelmäßig als unerlaubt anzusehen sein. Zunächst allzuweite Ton-

schritte. Die Kontrapunkttheorie läßt die Quint im Absteigen und die kleine Sext im Aufsteigen als Grenze gelten, wozu nur noch die Oktav aufwärts kommt. Der Grund für diese Beschränkung ist hauptsächlich ein mechanisch-physiologischer wegen der verschiedenen Einstellung des Kehlkopfes und der Stimmbänder. Am fühlbarsten macht sich die Schwierigkeit, weitere Tonschritte auszuführen, dann, wenn es in gebundener Weise geschehen soll. So wird die Dezim $\bar{c}$ — As des Eremiten in Webers „Freischütz" von den Sängern mit großer Vorsicht genommen und es stellt sich leicht eine hier nicht beabsichtigte „Luftpause" zwischen den zwei Tönen ein.

Das Beispiel ist der dramatischen Musik entnommen, die, wie in anderen Dingen, so auch hier größere Freiheit in Anspruch nimmt. Und wenn wir im neuren Lied solchen Sprüngen begegnen, wird der Grund ebenfalls im dramatisch-bewegten Ausdruck der Stelle zu suchen sein, so die None d — $\overline{es}$ in „Der Schildwache Nachtlied" von Th. Streicher zu den Schlußworten: „(Bleib mir) vom Leib."

159. Innerhalb der eben gezogenen Grenzen sind wieder bestimmte Tonschritte untersagt, und zwar: 1. Unter den leitereigenen Tonschritten der Tritonus. Er besteht aus der Folge von drei Ganztönen, regelmäßig aus einem großen, einem kleinen und wieder einem großen Ganzton. So erscheint er in der Durleiter von C (siehe oben **147**) als f — g — a — h (es ist gleichgiltig, ob beide Zwischentöne erklingen oder einer oder gar keiner). Über den Grund der Unsanglichkeit und schlechten Wirkung dieses Tonschrittes ist keine Klarheit verbreitet. Die Tatsache, daß mehr als zwei Ganztonschritte hintereinander unser elementar musikalisches Empfinden unangenehm berühren, ist vorhanden und drückt sich schon im Tetrachord des griechischen Systemes aus, indem zu zwei Ganztönen ein charakteristischer diatonischer Halbton tritt. Ein solches d — g erweitert zur Quintgattung d — a und mit einem Vorton versehen c — a ergab eines der Hexachorde, die dem Gesangsystem, also Musiksystem schlechthin (musica im MA = Singmusik) als Grundlage dienten. Wollte man schematisch die Töne der Oktav aufzählen, so geschah es unter Anführung

des b rotundum sowohl als des b quadratum, also in unserer Weise als c d e f g a b h c, so daß jener Dreitonschritt vermieden blieb. Nehmen wir die ersten 16 Stufen der Naturtonreihe, so finden wir von C aus weder unser f noch unser h, also auch nicht ihr Intervall, somit überhaupt den leitereigenen Tritonus nicht vor. Die ähnlichen Intervalle 7 : 5, 10 : 7 und 16 : 11 operieren mit Tönen, von denen stets je einer (7 oder 11) in unser System nicht aufgenommen ist. Erst bei Stufe 45 der Naturtonreihe kommen wir auf einen Ton, der mit einem vorausgehenden, nämlich Stufe 32 einen Tritonus bildet (von C aus wäre dies $\overline{\overline{\overline{\mathrm{c}}}}$ — $\overline{\overline{\overline{\overline{\mathrm{fis}}}}}$). Es scheinen also auch hier akustisch-physiologische Ursachen zugrunde zu liegen.

160. Haben wir auch heute das Heptachord, die siebentonige Leiter an Stelle des Hexachords zur Grundlage unserer Theorie, also zur tonalen Basis gemacht, so bleibt doch für das Empfinden die zweite Hälfte der Leiter eine Schwierigkeit, die sich darin äußert, daß dem Sänger das Treffen dieses Tonschrittes schwerer fällt, als das Intonieren anderer Intervalle. Wir haben den künstlichen Schritt VI—VII wohl äußerlich, aber nicht innerlich überwunden. Es ist daher auch der weitverbreiteten Ansicht entgegenzutreten, die in der Heptachordleiter das Urbild melodischer Tonfolge sehen will. Dagegen spricht eben jener unmelodische Schritt VI—VII, aber auch die Art der Tonhöhenbewegung im ganzen. Denn die typisch-tonale Folge müßte etwa so konstruiert werden: g] c d e f [g a g f] e d c (vgl. unten **237** ff., **181** ff.). Freilich hat der Einfluß der Instrumentalmusik, ferner die akkordliche Denkweise die Schwierigkeit wesentlich gemildert. Mit Unterstützung von Instrumenten lassen sich eben alle unsangbaren Tonschritte herausbringen. Nur mit Rücksicht auf diesen Umstand kann man Lavoix' Gegenüberstellung der mittelalterlichen und modernen Musik als Musik ohne und mit Tritonus gelten lassen.

161. Für den in strengen Überlieferungen erzogenen Sänger des Mittelalters war es ein Gebot, den Tritonus, wo immer möglich, zu beseitigen. Das Mittel dazu gibt die Alteration. Hatte diese in ihren oben (148) betrachteten Anfängen einen

physiologisch-mechanischen Antrieb (Positionsalterierung), so erhält sie hier schon eine tonal-organische Funktion. In der Tonfolge


wird entweder das f chromatisch erhöht, oder (häufiger) das h chromatisch vertieft. Die Ausdrücke Hoch- und Tiefalteration dürften die Sache klar ausdrücken. Der von Jadassohn vorgeschlagene Ausdruck desalterieren für die Tiefalteration erregt sprachliche Bedenken, insoferne darunter eher zu verstehen ist, eine geschehene Alteration werde wieder aufgehoben.

162. Zu den im strengen Satz untersagten Tonschritten gehören ferner

2. von leiterfremden Intervallen der chromatische Halbton und die durch Zusammensetzung mit ihm gebildeten, sogenannten übermäßigen Intervalle, von denen die übermäßige Quart überdies als leiterfremder Tritonus durch Schluß a minori ad maius verboten ist. Eine Mittelstellung nehmen

3. das den Tritonus zur Oktav ergänzende Intervall (in C: h — $\overline{\text{f}}$) und die übrigen verminderten (dabei leiterfremden) Intervalle ein. Die verminderte Quinte stellt keine Folge von drei Ganztönen dar, sondern von zwei Ganz- und zwei diatonischen Halbtönen, und zwar leitereigen in der Anordnung S(emitonium) T(onus) T S, leiterfremd in einer der übrigen Reihenfolgen. Rein akustisch steht sie allerdings in der Naturtonreihe noch entfernter als der Tritonus, nämlich als Ergänzung von $^{45}/_{32}$ zu $^{2}/_{1}$ also $^{64}/_{45}$. Auch die übrigen leiterfremden verminderten Intervalle haben vor den übermäßigen den Vorzug, daß nicht der durch die Alteration entstandene chromatische Halbton, sondern der komplementäre diatonische Halbton in den Tonschritt fällt z. B. bei cis — f nicht c — cis, sondern cis — d. Alle diese verminderten Intervalle sind wohl im strengen Satz ausgeschlossen, aber ihre größere Sangbarkeit gegenüber den übermäßigen Intervallen einschließlich des Tritonus drückt sich schon darin aus, daß sie auch im strengen Satz bei Einfügung einer oder mehrerer ihrer Zwischenstufen anstandslos zugelassen sind.

163. Fassen wir das Gesagte zusammen und suchen danach die erlaubten Tonschritte festzustellen, so ergibt sich von einem bestimmten Ton aus, etwa von a, folgende Übersicht:

a {	} a
— $\bar{a}$	$\bar{e}$ —
— $\bar{f}$	$\bar{d}$ —
— $\bar{e}$	$\overline{cis}$ —
— $\bar{d}$	$\bar{c}$ —
— $\overline{cis}$	h —
— $\bar{c}$	b —
— h	
— b	

Bei diesem positiven Ergebnis angelangt, werden wir als nächste Aufgabe die Untersuchung zu betrachten haben, wie sich diese Tonschritte in ihrer Verwendung beim Liede verhalten. Dabei wird eine Erscheinung zutage treten, die das Verhältnis der Sukzessivintervalle zu den Simultanintervallen in merkwürdiger Weise beleuchtet.

164. Die Untersuchung muß hier eine statistische Wendung nehmen. Dabei wird auf die Zugehörigkeit eines Liedes zur ersten oder zweiten Entwicklungsstufe (siehe oben **144**) Bedacht zu nehmen sein. Ich bemerke ferner, daß bei der Zählung jene Tonschritte übergangen wurden, zwischen denen sich ein Verseinschnitt befindet. Unter Sekundschritten sind sowohl großer und kleiner Ganzton, als diatonischer Halbton verstanden. Tonwiederholungen wurden nicht berücksichtigt.

Wir nehmen zunächst die uns schon bekannten drei Lieder vor: „Entlaubet", „Wilhelmus" und „Innsbruck". Sie gehören sämtlich noch der ersten Periode an. Aus derselben einstimmigen Periode werden ferner zur Vergleichung herangezogen: Aus der Mondseer Handschrift: „Ich wünsch dir heil" (siehe oben **116**), „Mein höchste freud" (N. 54, M.-R. S. 365) „Ich hatt zu hand" (N. 83, ebenda S. 374); aus der Jenaer Handschrift: Der Helleviur (Holz-Saran-Bernoulli I 56) Spervoghel (ebenda I 54).

Es ergibt sich:
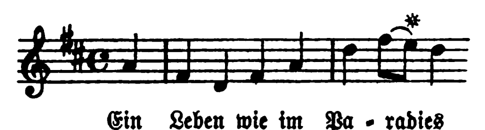
		Sekunden	Terzen	Quarten	Quinten
1.	Entlaubet	38	4	4	—
2.	Wilhelmus	49	3	3	—
3.	Innsbruck	50	8	—	—
4.	Ich wünsch dir Heil . . .	29	5	2	3
5.	Der Hellevîur	99	9	3	1
6.	Spervoghel	34	13	3	—
7.	Mein höchste freud . . .	60	8	4	—
8.	Ich hatt zu hand . . .	36	20	4	4
		395	70	23	8

Man sieht, die Sekundschritte betragen fast vier Fünftel aller Tonschritte; Terzen, Quarten, Quinten folgen in abnehmender Progression, Sexten und größere Intervalle fehlen gänzlich. Die Größe des Intervalles steht demnach im umgekehrten Verhältnis zu seiner Häufigkeit, wobei aber die Sekund unverhältnismäßig stark vorherrscht.

165. Betrachten wir nun einige Lieder der zweiten Periode. Es mögen zunächst drei aus dem 18. Jahrhundert und ein volkstümliches Lied aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts verglichen werden: „Der neue Sternseher" von F. W. Marpurg (Friedländer I, MB., S. 89), das Trinklied von Hölty-Neefe (ebenda, S. 142), „Der Morgen im Lenz" von G. W. Becker-J. A. P. Schulz (Böhme, VL., S. 167), endlich „Stille Nacht" von J. Mohr-F. Gruber (ebenda, S. 576).

	Sekunden	Terzen	Quarten	Quinten	Sexten	Septen
Marpurg .	19	4	6	3	2	1
Neefe . . .	22	18	9	2	—	—
Schulz . .	7	9	3	—	—	—
Gruber . .	16	15	2	—	—	—
	64	46	20	5	2	1
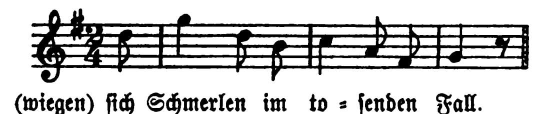
Der Rückgang der Sekunden ist auffallend. Dabei sind hie und da einige Sekundschritte an rhythmisch schwacher Stelle, so bei **Neefe** das zur Ausfüllung des Terzintervalles eingeschaltete Achtel,



die also nicht als vollwertig angesehen werden können.

Besonders bei **Schulz** und **Gruber** treten die Terzen bedeutend hervor. Es ist dies aber nicht das an sich Charakteristische, sondern wichtig ist die Art der Mischung der verschiedenen Intervallschritte, daß sogenannte Akkordbrechungen entstehen. Die Schlußtakte beider Lieder zeigen dies am deutlichsten.

Schulz:



Gruber:
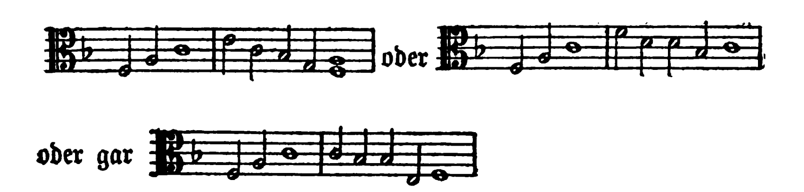


Es ist beidemale die zerlegte Tonika- und Dominantsept-harmonie metrisch ziemlich gleichwertig nebeneinandergestellt. Die Fassung bei **Schulz** gibt überdies diskantmäßige Stimmführung am Schluß.

166. Es ist nun wohl ohne weiteres klar, daß sich eine solche Melodieführung in der vorakkordlichen Zeit nicht denken läßt. Wir werden ihr dort auch nicht begegnen. Oder sollte dies doch der Fall sein? Die Mondseer Hs. enthält ein Lied (in zweifacher Aufzeichnung), das „Kuhhorn“ (siehe hier oben 53). Es hat

8 Sekund-, 31 Terz- und 12 Quartschritte. Widerspricht dies schon an sich dem gewöhnlichen Häufigkeitsverhältnis der Tonschritte, so wird es noch bedenklicher, wenn wir die Mischung der Intervalle ansehen. Gleich der Anfang ist bezeichnend:



Das sieht einem zerlegten Akkord so ähnlich, wie ein Ei dem andern. Ja, diese Intervallmischung zieht sich durch das ganze Lied hindurch, ist also beiweitem öfter verwendet, als oben bei den zwei neueren Liedern. Aber hier setzt eben der Unterschied ein. Das alte Lied hat eine Akkordbrechung als Motiv ganz durchgeführt, die neueren Lieder bringen die Zerlegung zweier Akkorde in unmittelbarem simultanharmonisch gedachten tonalem, aber weiter nicht motivischem Zusammenhang. Ein solcher Zusammenhang oder mit anderen Worten der Grund eines Akkordsystemes besteht dort nicht, die Tonschritte stehen nicht in einem notwendigen Widerspruch mit dem Denken der vorakkordlichen Zeit. Wie sind sie aber positiv zu erklären? Die Überschrift dieses Liedes und einiger anderer aus derselben Hs. geben uns den Schlüssel dazu. Außer dem „Kuhhorn“ findet man dort noch „das Nachthorn, und ist gut zu blasen“, „das Taghorn, auch gut zu blasen“, „das heißt die Trumpet und ist auch gut zu blasen“. Wir haben es also mit Liedweisen zu tun, die auch zur Wiedergabe auf Blasinstrumenten geeignet sein sollten. Da den Blasinstrumenten Horn und Trompete die unteren Töne der Naturskala (etwa 2, 3 bis 8) am leichtesten zugänglich sind, diese unteren Naturtöne aber mit Ausschluß des nicht in unser System aufgenommenen siebenten, die Töne eines Dreiklanges ergeben, so waren solche Tonschritte durch ihren Zweck gerechtfertigt. Also nur als Sprossen der Naturtonleiter, nicht als Töne eines Akkordes, der nur in Beziehung zu weiteren Akkorden als solcher erkennbar wird, sind jene Melodietöne anzusehen. Um sich den Unterschied recht deutlich zu machen, braucht man bloß den Anfang des Kuhhorns in einer der folgenden Arten umzugestalten:



Etwas derartiges müßte sofort als Anachronismus und daher als moderne Fälschung erkannt werden.

167. Hier wäre nochmals auf die Lippssche Theorie der Melodie zurückzukommen (siehe oben 5). Die darin von der herkömmlichen Theorie abweichende Anwendung der Bezeichnungen Tonika und Dominante berührt die vorstehenden Ausführungen nicht. Dagegen ist der von Lipps schon früher in die Musikpsychologie eingeführte Begriff des Zieltones, sowie seine Auffassung vom Leitton hier zu beachten. Bezüglich des ersteren heißt es (Zeitschr. f. Ps. u. Ph. d. Sinnesorgane, Bd. 27, S. 227): „Wenn in dem durch möglichst kleine ganze Zahlen ausgedrückten Schwingungsverhältnisse zweier genügend nahe verwandter Töne das eine Verhältnisglied 2 oder eine Potenz von 2 ist, so ist der diesem Verhältnisglied entsprechende Ton gegenüber dem anderen der Zielton." Als Typus des Verhältnisses wird g — c 3 : 2 aufgestellt.

168. Leittöne nennt Lipps jene mit Prim oder Quart dissonierenden Töne, die ihr in der diatonischen Leiter benachbart sind, also in der C-Tonalität: H und d zu c, e und g zu f, wobei sich herausstellt, daß die Leittöne von f zugleich die rhythmischen (d. h. harmonischen, simultan konsonierenden) Töne von c, die Leittöne von c zugleich die rhythmischen Töne der Quint g sind. Der Quint selbst werden Leittöne abgesprochen und mit der Quart haben die Leittöne von c weder harmonische noch Nachbarschaftsbeziehungen (F — H D).

Nach dieser Auffassung sind also auch große Sekunden als Leittonschritte anzusehen. Dann ist mir nicht klar, warum die Quinte (g) nicht wenigstens den oberen Leitton (a) zugesprochen erhält. (Eine andere Theorie sieht sogar alle Töne außer Tonika,

Terz und Quint als Leittöne zu diesen an:



Fr. Riecks JMG. SB. IV, 579.) Dieser Widerspruch löst sich, wenn man nur Halbtonschritten den allfälligen Leittoncharakter zugesteht. Auch die Rücksichtnahme auf die historische Entwicklung wird dies erheischen. Denn es wäre nicht abzusehen, warum bei der Kadenz in gewissen Tongeschlechtern des Mittelalters (dem ersten, vierten und fünften von D, G, A) der Ganztonschritt zur Tonika aufwärts in einen Halbtonschritt verwandelt wurde, wenn man auch den Ganztonschritt als leitend empfand oder empfinden konnte. Oder der Gedanke muß besser umgekehrt gefaßt werden. Gerade jene Erscheinung der Erhöhung der vorletzten Diskantnote gab überhaupt erst Anlaß zur Theorie vom Leitton. Ebenso ist er heute in seiner Eigentümlichkeit dadurch gekennzeichnet, daß er abermals eine Erweiterung seines Gebietes durch weitere Alterationen anstrebt, welche Alterationen ja in der Herstellung künstlicher (leiterfremder) diatonischer Halbtonschritte durch chromatische Erhöhung des ersten Tones bestehen. Es ist daher meines Erachtens ein Anachronismus, den charakteristischen Kadenzschritt der einstimmig erfundenen Melodie (d — c) als Leittonverhältnis aufzufassen.

169. Dagegen läßt sich hier, wie schon kurz erwähnt (**153**), ganz gut ein Zieltonverhältnis annehmen, und zwar ein solches als Zieltonverhältnis der vorakkordlichen Zeit gegenüber dem der akkordlichen Zeit, wie es Lipps in g — c darstellt. (Siehe dazu unten den Abschnitt über die Mehrstimmigkeit 248.) Sehen wir weiter die Melodiebeispiele bei Lipps auf diesen Unterschied hin an, so ergibt sich ein starkes Überwiegen von Formeln, die auf simultanharmonisches Denken und Fühlen zurückzuführen sind. Insbesondere wird dies bei Schlüssen wie … f H c deutlich. Wenn auch auf zwei Töne beschränkt, ist doch eine Zerlegung der Dominantseptharmonie vorhanden. Denkt man sich dies weg,

so ist die melodische Wendung unverständlich. Oder, man kann auch sagen, ihr Verständnis ist bedingt durch die subintellegierte Ergänzung des Baßfundamentalschrittes G — C, also des akkordlichen Zieltonschrittes. Nun könnte man einwenden, heute denken wir eben simultanharmonisch und darum sind Akkordbrechungen für uns ebenso melodisch, als die alte Art. Dem ist aber nicht so. Die Art nicht akkordmäßig gesetzter Tonschritte mit der Sekund als weitaus überwiegendem Intervall, also die vorakkordliche nach den Gesetzen der alten Einstimmigkeit gebaute Form, ist noch heute die vorzugsweise melodische.

170. Hier siegt gerade im modernen Liede das Sprachprinzip über das streng tonrhythmische oder mit anderen Worten die Nachbarschaft über die Verwandtschaft (siehe den letzten Abschnitt dieses Buches). Immer mehr verschwindet in der Weise des Kunstliedes die Akkordzerlegung, dagegen kommt die der Sprachmelodik näherstehende Chromatik trotz der Intonationsschwierigkeiten mehr in Aufnahme, so daß sich der Sekundschritt von zwei, beziehungsweise drei (siehe oben **164, 162**) auf drei, beziehungsweise fünf Erscheinungsformen erweitert. Dagegen wird die Akkordzerlegung dort erhalten bleiben, wo sie natürlich ist, in der Instrumentalmusik.

171. Im Gegensatz zur Singstimme, deren Verwendung ihren klassischen Stil in der vorakkordlichen Zeit erreicht hat und für die physiologisch die Naturtonreihe keine Rolle spielt, haben die Instrumente eine Blüte ihrer künstlerischen Verwendung erst in einer Zeit erreicht, da das akkordliche Bewußtsein schon bedeutend erstarkt war. Hierzu kommt eine gewisse Leichtigkeit der Hervorbringung der durch Akkordzerlegung entstehenden Tonfolgen, sei es wegen der auf einer (bis zum Ton 12) erweiterten Naturtonskala beruhenden Tongebung einer Gruppe von Blasinstrumenten oder weil bei Tasteninstrumenten solche Figuren gut in die Hand fallen. Hier sehe ich ganz ab von der durch lange Zeit ungemein beliebten Art, instrumentale Nebenstimmen (auch insbesondere zur Liedweise) durch solche Akkordbrechungen füllend zu verwenden. Denn heute beginnt man eine solche „Begleitung“ als leer zu empfinden und durchsetzt sie mit Nebennoten.

Insbesondere die symphonische Musik, die Gipfelung instrumentaler Kunst, gibt uns Beispiele solcher Motiverfindung. Denn da bei den höchsten Steigerungen das Hauptmotiv durch jene (Blech=) Blasinstrumente am besten in vollem Glanze herausgebracht wird, dies aber auch heute noch trotz der Ventile in der Naturtonreihe oder einer analogen, bei gleicher Ventilstellung hervorzubringenden Bildung am reinsten der Fall ist, so befruchtet sich häufig die Phantasie des echten Instrumentalkünstlers schon von vornherein mit entsprechend gestalteten Gedanken, man sehe die Symphonien von Beethoven, Bruckner, auch Schumann u. a.

172. Kehren wir zum Gesange zurück, so sehen wir als melodisches Hauptintervall die Sekund in unbestrittener Vorherrschaft. Die Sekund gehört aber ebenso bestimmt zu den simultandissonierenden Intervallen. Der Schritt der reinen Quart ist, insbesondere durch das häufige Vorkommen des typischen Liedanfanges V (Unterquart)—I (181, 302) ebenfalls ein häufiges, an dritter, ja oft an zweiter Stelle stehendes melodisches Intervall. Harmonisch ist sie wenigstens bedingt dissonierend. Soweit läßt sich der von Moriz Hauptmann in seiner „Natur der Harmonik und Metrik" aufgestellte Gegensatz von melodischer und harmonischer Konsonanz rechtfertigen. Besser freilich ist die Gegenüberstellung von gleichzeitigen und sukzessiven Harmonieverhältnissen, deren verschiedene Schwierigkeitsgrade Lipps in den Verhältnissen des äußeren Rhythmus zum Teil wiederfindet (Grundtatsachen S. 269).

173. Bei der Terz versagt diese Antithese. Denn in ihr treffen Verwandtschaft zweiten Grades und Nachbarschaft zweiten Grades zusammen. Immerhin hat sie simultanharmonisch für unsere Zeit eine größere Bedeutung (wie selten sind terzenlose Zusammenklänge!) als für die horizontale Tonbewegung, ja wir können die Beobachtung machen, daß die Umbildung vorhandener Weisen vielfach an diesem Punkte einsetzt, indem sie größere Tonschritte, insbesondere Terzen in Sekundschritte zerlegt, wobei rhythmisch aus ♩ III ♩ ein ♫ II ♩ II oder ♩ II ♫ II wird. Solches findet sich bei der Volks= wie bei der Kunstmusik. Im Volksmund wird

bekanntlich eine Weise durch fortgesetzten Gebrauch allmählich verändert, abgeschliffen, „zersungen". Ein Stück dieses Verfahrens bildet die geschilderte Zerlegung, die ich gelegentlich bei katholischen geistlichen, besonders Prozessionsliedern, beobachtet habe. Auch schon in älterer Zeit finden wir einen solchen Vorgang. Unser Lied „Entlaubet" bietet ein Beispiel. In den Gassenhawerlin (1535) und bei Forster I (1539) steht die offenbar ältere, strenge, mehr eckige Form dagegen bei Schöffer II

wal = de

(1537) und Ott III (1544) die fließendere Form .

Diese Zerlegung ist dann auf die geistliche Umdichtung übergegangen. („Ich dank dir, lieber Herre," auch von Seb. Bach am Schluß der Kantate „Wer da gläubet und getauft wird" benutzt.) Ähnlich beim Lied „Wilhelmus" oben **110**.

Seb. Bach zeigt übrigens das gleiche Verfahren in den verschiedenen Bearbeitungen der Choräle für mehrstimmigen Gesang. Dabei zerlegt er in mehreren Bearbeitungen desselben Chorals bald diese, bald jene Stelle in Sekundschritte, je nachdem es zum Wortausdruck oder zur Gestaltung der übrigen Stimmen paßt. Man sehe z. B. in der Zusammenstellung bei C. F. Peters gleich den ersten Choral (I, 1) „Ach Gott vom Himmel sieh darein". Gemeinsam sind den beiden Bearbeitungen (A und B) die Stellen im 2. Takt, sowie vom 5. zum 6. Takt und im 7. Takt, 1. Hälfte. Dagegen hat A den Quartschritt im 3. Takt mit dem Rhythmus zerlegt, B nicht, desgleichen A die Terzschritte im 5. Takt, 1. Hälfte und vom 7. zum 8. Takt zerlegt, B nicht.

Eine noch häufigere Verwendung findet diese Zerlegung (mit entsprechend rhythmischer Aufteilung) in den übrigen Singstimmen dieser Choralbearbeitungen; denn war in der führenden Stimme schon von der Ursprungszeit der Melodie her der Sekundschritt

vorherrschend (weshalb es falsch und anachronistisch ist, die melodische Sekund grundsätzlich aus der Zerlegung von Akkordintervallen abzuleiten, vgl. 299), so ergaben die übrigen Stimmen viel häufiger Gelegenheit zur Zerlegung, da hier aus simultanharmonischen Rücksichten öfter zu weiteren Tonschritten gegriffen wurde. Die Zerlegung bringt regelmäßig einen harmoniefremden Ton hinzu (meist Durchgang, zuweilen Nebennote, ausnahmsweise einen frei eintretenden Vorhalt), wodurch der melodische Ablauf nicht nur fließender, sondern auch reizvoller, klanglich schöner wird.

174. Die Tonfolgenverhältnisse erfahren nun im neueren Lied, insbesondere dem Kunstlied eine beträchtliche Erweiterung. Zwei Dinge sind es, eines mehr äußerer, das andere innerer Natur, die ein Abgehen von den Anforderungen des strengen Satzes bewirken. In technischer Hinsicht nämlich sehen wir den entwickelten Instrumentalsatz eine Rückwirkung ausüben auf den Vokalsatz. So in Akkordbrechungen (165), im Gesamtumfang (192), so auch in der Zulassung sehr weiter und der chromatischen Tonschritte (160). Hierzu gelangt aber die neuere Liedweise auch von innen heraus durch das gesteigerte Bedürfnis, die Tonsprache ausdrucksvoll zu gestalten. Ich habe früher gezeigt, wie zu diesem Zwecke die rhythmischen Möglichkeiten erweitert, einer poetisch gehobenen Sprache genähert werden, dies geschieht nun ebenso auf tonalem Gebiet, und zwar unter anderem auch dadurch, daß weitere Tonschritte und chromatische Intervalle benutzt werden (teilweise schon oben 170 erwähnt). Dies wird wieder dadurch erleichtert, daß die Spielbegleitung eine feste Intonationsstütze gewährt. Unbegleitete Gesangsmusik (mehrstimmig gesetzt) und der noch häufig unbegleitete Volksgesang sind auch heute noch in dieser Richtung beschränkter als das Lied mit Unterstützung von Instrumenten. Aber selbst bei diesem wird eine zu starke Häufung solcher Tonschritte wegen Verletzung des Gesetzes der künstlerischen Ökonomie unschön wirken, es sei denn an einer bestimmten, entsprechendem Ausdruck dienenden Stelle.

175. Wir wollen deshalb auch noch einige neuere Lieder auf ihre Tonfolgenverhältnisse untersuchen.



		II	III	IV	V	VI	VII	VIII	Zusammen
1.	Schubert, Erlkönig . .	132	32	26	21	9	—	—	220
2.	Löwe, Heinrich d. Vogler	158	18	20	8	5	—	2	211
3.	Schumann, Er, der herrlichste	58	32	21	18	6	6	—	141
4.	Derselbe, Ich kanns nicht fassen	35	4	10	3	3	—	—	55
5.	Brahms, Sapph. Ode .	47	16	9	5	3	1	—	81
6.	H. Wolf, It. Lb. I 22 .	33	10	2	3	1	—	1	50
7.	Derselbe, ebenda, II 31	21	44	9	7	8	5	2	96
	Zusammen . .	484	156	97	65	35	12	5	854

Von diesen Tonschritten sind chromatisch, und zwar:

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Chrom. Halbton .	9	—	3	4	1	2	3
Überm. Sekund . .	—	—	—	—	1	—	2
Verm. Quart . . .	—	—	1	—	—	—	3
Überm. Quart . .	—	1	—	—	—	—	1
Verm. Quint . . .	—	—	1	—	—	—	1
Überm. Quint . .	—	—	—	—	1	—	—
Überm. Sext . . .	—	—	—	—	—	—	1
Verm. Sept . . .	—	—	—	—	—	—	2
Von allen Tonschritten in Prozent	4	$^1/_2$	$3^1/_2$	7	6	4	$13^1/_2$

Wir sehen also eine durchaus bescheidene Verwendung der chromatischen Intervalle, die nur in einem der Wolfschen Lieder über den zehnten Teil aller Tonschritte steigt. Dieses Lied hat auch die meisten großen Intervallschritte (8 Sexten, 5 Septen, 2 Oktaven). Ohne Zweifel steht dies mit dem vom Worttext geforderten Ausdruck im Zusammenhang, ich setze nur die ersten zwei Textzeilen her:

Wie soll ich fröhlich sein und lachen gar,
Da du mir immer zürnest unverhohlen?

So erklärt sich auch e contrario der Mangel chromatischer Intervalle in der heiteren, volkstümlichen Ballade Löwes, die auch im Überwiegen der Sekundschritte sich am meisten den älteren Liedern nähert. Das volkstümliche Element möchte auch in den häufigen Tonwiederholungen (Beharren auf gleicher Tonhöhe) zu suchen sein. Doch kann auch der Ausdruck eines Kunstliedes solches fordern (siehe unten 236).

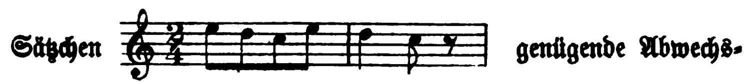
176. Die Betrachtung dieser modernen Tonschritte hat in der Erforschung ihres Grundes schon ein Übergreifen in das Gebiet des nächsten Abschnittes notwendig gemacht. Auch die Erscheinung, daß in unserem dritten und fünften Beispiel Schumann und Brahms, wozu ich noch Gellert-Beethovens „Die Ehre Gottes aus der Natur“ heranziehe, die ersten Takte Akkordbrechungen aufweisen, hängt mit dem Ausdrucksbedürfnis zum Worttexte zusammen. In allen drei Fällen gewinnt die Melodie dadurch einen gewissen feierlichen Anstrich (wenn auch der feierliche Ausdruck jedesmal etwas anderem gilt). Man wird wohl nicht fehl gehen, wenn man hier an die Symbolik jener Instrumente (Trompete für „Er der herrlichste“ [feierlich begeistert], Horn für die Sapphische Ode [stillfeierlich], Posaune für das Beethovensche Lied [feierlich erhaben]) erinnert, die mit ihren Naturtonreihen besonders für solche Zwecke eintreten.

177. Auf das rein Musikalische zurückkommend, fassen wir zusammen, daß der Vokalsatz von den Anforderungen des einstimmigen strengen Satzes ausgeht und sich auch in der neuesten Entwicklung nicht soweit davon entfernt, wie es die Instrumentalmusik tut. Denn die Technik der Singstimme und Ästhetik der Gesangmusik stehen hier in offenbarer Wechselwirkung.

178. War bisher von den Tonschritten in der Liedmelodie ohne Rücksicht auf die Qualität der dadurch erreichten Töne die Rede, so wäre nun noch der Statistik der Tonartstufen im Lied das Augenmerk zuzuwenden.

Die Verteilung der Tonartstufen wird in der Regel (von besonderen Erfordernissen des Worttextausdruckes abgesehen) von der Forderung der Abwechslung und Ausgleichung beherrscht sein, d. h. es wird eine Mischung der Tonhöhen derart eintreten,

daß zugleich mit dem Wechsel der Stufen auch auf eine verhältnismäßig gleiche rhythmische Verwendung Bedacht genommen wird. Bei dem Abwägen der Bedeutung einzelner Töne behufs Zusammenzählung und Schätzung einer Tonstufe ist natürlich auf Akzent und Dauer Rücksicht zu nehmen. So bietet das

Sätzchen  genügende Abwechslung, obwohl drei Noten in derselben Abfolge zweimal gesetzt sind. Wir werden, um dem Akzent Rechnung zu tragen, der betonten Note eine (') oder zwei (″) Einheiten zulegen. So erhalten wir:

$$c = 2 + 2$$
$$d = 1 + 4$$
$$e = 3 + 1$$

c und e sind also gleichmäßig vertreten, d hat ein Übergewicht, das wir auch beim Hören bemerken. Nach diesem Verfahren läßt sich von jeder Melodie ein Bild der Tonstufenverwendung entwerfen. Es ist aber klar, daß ein solches Schema nur für die einstimmige unbegleitete Weise ein untrügliches Ergebnis über die Art der Tonverteilung liefert, da bei Hinzutritt weiterer Stimmen die eine, führende, das tonale Verständnis nicht allein zu liefern braucht. Das wird insbesondere an der Verwendungsziffer der drei Haupttöne I, IV, V zu spüren sein.

179. Das einstimmige und das ihm verwandte volkstümliche Lied weist nun ein Vorwiegen der ersten und zweiten Stufe und ein auffallendes Zurücktreten der sechsten und siebenten Stufe auf. Also nicht blos als Tonschritte, sondern auch als betreffende Stufen von der Tonika aus zeigen Sekund, Sext und Sept ein gleichmäßiges Verhalten. (Von der Tonika selbst, als Tonschritt, etwa der Tonwiederholung analog, ist abgesehen.)

Es ist wohl kein Zweifel, daß hier noch die Scheu vor der siebenten Stufe der Tonleiter mitspielt.

180. Aus der Kombination der zwei Betrachtungsweisen, nämlich der Tonschritte und der Tonstufen ergibt sich aber notwendigerweise, daß sich gewisse Tonfolgen wie von selbst als

vorzüglich melodisch der Erfindung aufdrängen. Als eine solche ist vorerst die stufenweise Zerlegung des Hexachords anzusehen, denn darin wird der eigentlich melodiöse Sekundschritt mit der notwendigen Abwechslung der Tonstufen verbunden. Es ist gleichgiltig, ob die Bewegung auf- oder abwärts geht. Doch wird die Aufwärtsbewegung mehr dem Anfang, die Abwärtsbewegung dem Schluß einer Weise zukommen. (237 f. vgl. auch 2 und 160.)

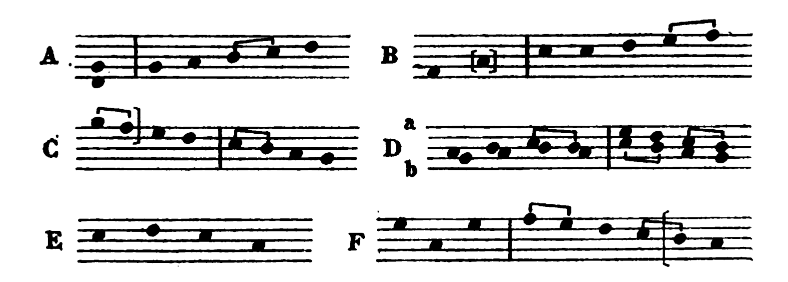
181. Von größeren Schritten ist die Zieltonbewegung V—I ungemein häufig an den Anfang gestellt, und zwar als Quartschritt von der Dominant zur Tonika. Eine Gepflogenheit der älteren unbegleiteten Gesangmusik war es auch, mit einem oder zwei größeren, also leichter ins Gehör fallenden Tonschritten zu beginnen, worauf erst die Melodie in kleinen Tonschritten weitergeführt wurde. Hatte dies schon bei der einstimmigen Intonation die Wirkung, die Aufmerksamkeit des Hörers gleich anfangs stark zu fesseln (etwa im Verein mit rhythmischer Dehnung vgl. das oben 64 Gesagte), so mußte es beim mehrstimmigen Tonsatz um so zweckdienlicher sein, den allmählich erfolgenden Einsatz der übrigen Stimmen mit dem Thema recht sinnfällig hervortreten zu lassen.

182. So entstehen also typische Fälle von Melodien oder Melodieteilen und es darf uns daher nicht Wunder nehmen, daß sich, sei es in Volks-, sei es in Kunstmusik derartige Typen öfter wiederholen. Zu diesen Betrachtungen verdanke ich mittelbar manche Anregung den beiden Untersuchungen zur vergleichenden Liedforschung, in denen Oskar Fleischer mit Glück melodischen Zusammenhängen nachgeht. Doch möchte ich eben mit Rücksicht auf die aus den erkannten Naturgesetzen des Gesanges sich ergebenden typischen Gestaltungen die Annahme von unmittelbaren Beziehungen zwischen Liedern, also Entlehnungen, Übertragungen u. s. f. erst dann für begründet erachten, wenn sich die Ähnlichkeit der Liedweisen über ein solches typisches Maß hinaus erstreckt. Ich will gleich zu Beispielen übergehen, die das Gesagte näher beleuchten sollen. Es mögen einige nach der eben angedeuteten Art ausgeführte typische Sätzchen verzeichnet und einige Betrachtungen daran geknüpft werden.

Ich gebe die Beispiele ohne Schlüssel, indem ich nur den Halbtonschritt durch die Klammer andeute und die absolute Tonhöhe freilasse. Die notwendige Auszeichnung des Hauptakzentes, also des rhythmisch Notwendigen und Wesentlichen (vgl. das oben unter 8 Gesagte) geschieht durch Setzung eines Taktstriches vor dem Iktus. Die sechs Typen sollen keineswegs eine erschöpfende Reihe darstellen; es ließen sich deren gewiß noch weitere finden.
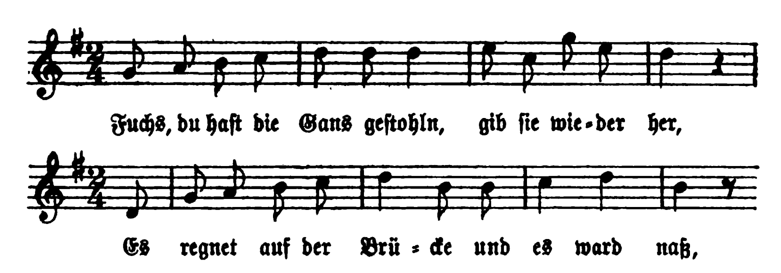
Töne, welche zwar eine schematische Fortsetzung bieten, aber zur Erkennung des Typus nicht notwendig sind, werden mit senkrechter Klammer von den übrigen geschieden.

Die Anordnung geschieht nach der Art: aufsteigend, absteigend, auf- und absteigend:



183. A und B sind aufsteigende Reihen im Umfang einer Oktav, und zwar zuerst ein auftaktischer Zieltonschritt I—V (oder auftaktische Setzung der Tonika) [A] oder dessen Umkehrung V—I [B], das weitere ein diatonisches Pentachord, beziehungsweise Tetrachord. C ist eine vollständig diatonische Reihe durch das Hexachord oder die ganze Oktav. D bietet zwei Arten durch ein Tetrachord auf- und absteigender diatonischer Bewegung mit einer Einknickung vor dem Höhepunkt, wodurch das einemal ein Quart-, das zweitemal ein Terzschritt entsteht. E gibt eine Tetrachordzerlegung ohne Halbtonschritt, ist also nicht tonal bestimmt. F endlich entspricht jener älteren Gesangserfindung, die mit einem größeren Intervall (abwärts und wieder zurück) beginnt und dann diatonisch fortfährt.
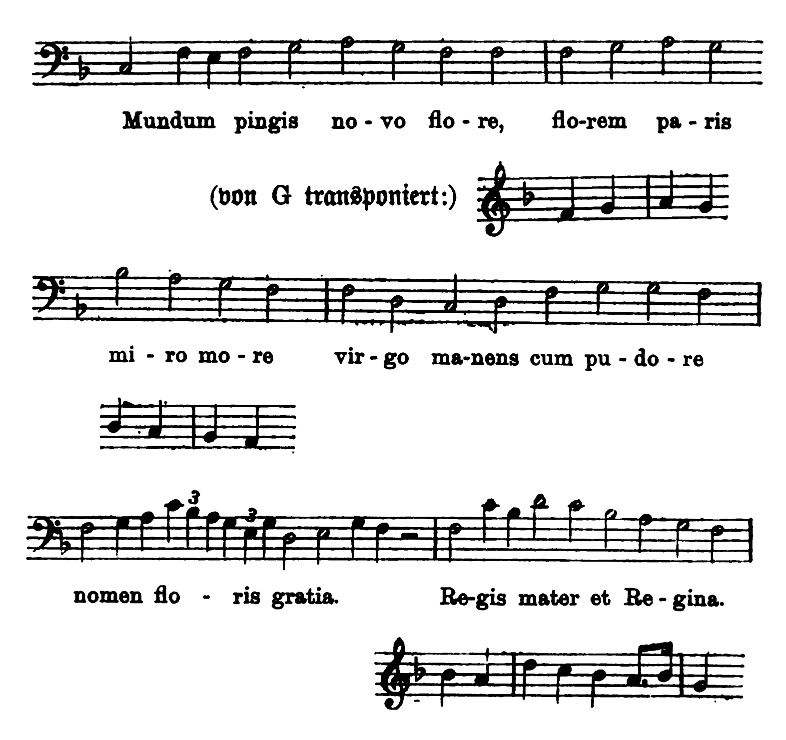
Die zahlreichen Lieder, die mit A, B, D oder E (F) beginnen, oder mit C schließen, sind daher aus diesem Grunde allein noch nicht als voneinander abhängig zu betrachten. Alles hängt vielmehr für diese Frage von dem übrigen Verlauf der Liedweise ab und deshalb bin ich z. B. nicht der Anschauung, daß die beiden Kinderlieder (in Fleischers Studie JMG. I 34) verwandt sind, wie sich schon aus dem zweiten bis vierten Takt ergibt:



Dasselbe gilt von dem pyrenäischen Rolandslied (ebenda, S. 37). Diese Stücke lassen sich übrigens ohne Schaden aus der Beweisführung der Übernahme einer alten germanischen (Rolands-) Weise für den Hymnus Conditor alme siderum ausscheiden. Ihre Anfangstakte ebenso wie die vieler anderer Lieder (so z. B. des oben **106** angeführten von Kuntzen) entsprechen eben der Formel A. Auch die auf der typischen Form Da beruhenden Melodien, welche Fleischer (JMG. III 204) zusammenstellt, scheinen mir ebendeswegen nicht notwendig auf gegenseitige Übernahme zu deuten. Die Erklärung solch direkter Einflüsse wird ja auch durch die Zugehörigkeit zu so entlegenen Völkerschaften und Zeiten (indisch, keltisch, jüdisch, ägyptisch) erschwert.

184. Die Form Db hat auch Fleischer schon mehr als abstrakte „Tonformel" oder „Grundformel" erklärt (a. a. O. S. 210 und 213). Er weist im besonderen darauf hin, daß das Haydnsche Kaiserlied in seinen ersten Takten mit kirchlichen Hymnen zusammentrifft, die sich wieder auf jene in der altchristlichen Psalmodie beliebte Grundformel zurückführen lassen. Mit der Haydnschen Melodie haben sich auch schon Lindner und Tappert

befaßt. Tappert geht in den Anklängen wenigstens bis ins 14. Jahrhundert zurück (S. 7 ff.). Lindner weist auf ein Klavierstück von G. Ph. Telemann hin (aus „Der getreue Music-Meister", Hamburg 1728), das in seinen ersten Takten im wesentlichen dem Kaiserliede entspricht. Nicht um diese spielerischen Beispiele um eines zu vermehren, sondern um meine Annahme einer zufälligen, weil aus typischer Linienführung entstandenen Gleichheit oder Ähnlichkeit zu erhärten, gebe ich eine Gegenüberstellung von Telemanns Anfang zu einigen Versen einer Sequenzmelodie, die ich Bernoullis Buch (S. 126) entnehme:



Daraus ist folgendes zu entnehmen. Der erste Teil (vier Takte) von Haydns Melodie ist formelhaft, d. h. er stellt sich lediglich als eine Zusammensetzung der oben angeführten Formeln
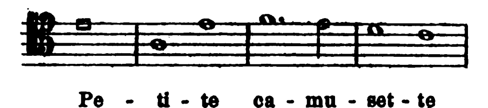
Db und C (mit Hinzufügung eines Tons für den Halbschluß) heraus. Eine solche Bildung kann jedesmal wieder originär entstanden sein und für den Nachweis einer Entlehnung müßte daher jedenfalls der weitere Verlauf der Melodie herangezogen werden. Hier trifft aber keine der anderen Weisen mit der Haydnschen Hymne zusammen. Haydn selbst stand die Fortsetzung sofort rhythmisch fest (siehe die autographe Skizze Ms. 16501 der Wiener Hofbibliothek), nur tonlich wurde sie von ihm noch geändert.

Danach ist auch zu beurteilen, was von jenen Vindikationen zu halten ist, die die Haydnsche Melodie als eine kroatische Volksweise ausgeben (Fr. Kuhač in der Kroatischen Revue, Agram 1887 und der Allgemeinen Musik-Zeitung, Berlin 1894, siehe dagegen J. Mendík in den „Národni listy“ vom 27. und 28. November 1890 Abendausgabe), denn auch sie stützen sich, von dem Mangel des Prioritätsnachweises ganz abgesehen, nur auf die ersten vier Takte. Ob das ungarische Blatt, dem eine kurze Mitteilung in der „Neuen musikalischen Presse“ Wien 1902, S. 139 entnommen ist, die Melodie für eine madjarische erklären wollte, ist mir nicht bekannt geworden. Die behauptete Autorschaft Nic. Zingarellis endlich beruht nur anf einem Mißverständnis, das schon von A. Schmidt in einer eigenen Schrift vom Jahre 1887 widerlegt worden ist.

185. Der Typus E dürfte zu den ältesten naturgemäßen Melodieansätzen zu zählen sein. Er wurzelt nicht in unserem Tonalitätsgefühl, zeigt vielmehr eine Verwandtschaft mit jenen fünfstufigen Tonsystemen, die der Halbtonschritte entbehren. Auch die Verwendung im Kinderreim (siehe Böhme Kinderlied und Fleischer a. a. O.), wobei das Sätzchen stets wiederholt wird, ohne eine melodische Entwicklung aufzuweisen, deutet auf eine weit zurückreichende Entstehungszeit. (Wie Tappert an dieses Motiv S. 38 ff. einen Beweis gegen die Ursprünglichkeit von Volksweisen knüpft, ist mir nicht verständlich geworden.)
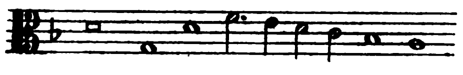
186. Einen anderen verhältnismäßig neueren Typus zeigt die Formel F. Ich vermag davon sechs Belege, die stets den Anfang eines Liedes oder Gesangsatzes bilden, beizubringen.

Aus handschriftlichen Stimmheften der Hamburger Stadtbibliothek führt O. Kade (Ambros, V, S. XXVII) eine (wahrscheinlich Tenor-) Stimme an, welche beginnt:
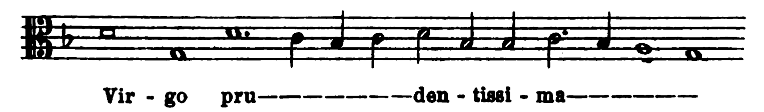


Das Lied gibt in taktischer Einteilung Tiersot, S. 81 f. nach dem Tenor in den Drucken des Petrucci 1503 (Ockeghem) und Susato 1545 (Josquin). Dasselbe, von Adriano bearbeitet für zwei Lauten, in einer spanischen Sammlung des Jahres 1547 (Morphy, II 132) hat die erste Note mit einer Nebennote verziert, da der Lautenton nicht solange nachklingt.
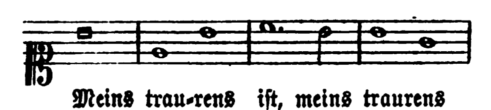
Bei Palestrina findet sich als Thema der zweiten Motette (G.-A. I 6):



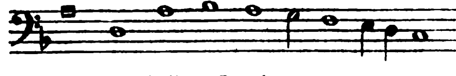
Ferner der Motette Nr. 33 (I 152):
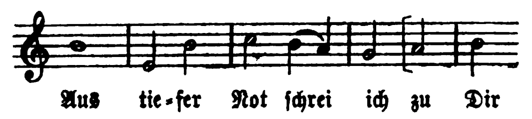


Desgleichen beginnt Paul Hofheimer ein Lied (Forster, I, in Partitur bei Ambros-Kade, S. 303) im Diskant:



Ebenso ein Lied incerti auctoris vierstimmig (Ott 1544, Publ. S. 110) im Baß:

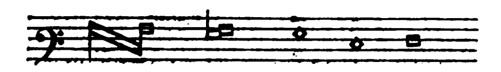


Endlich der bekannte ergreifende Choral (Walthers G.-B. 1524):



(Siehe auch J. S. Bach, Kantate auf den 21. Sonntag nach Trinitatis).

Hier sind die vielen Fälle nicht mitgezählt, bei denen die ab- und aufsteigende Quint sich in anderer Weise fortsetzt, so in dem Lied



Esclave puist a devenir

benutzt zu einer Messe (handschriftlich in den Trienter Codd. siehe DTÖ. VII, Them. Verz. Nr. 490 bis 496) u. v. a.

Also auch hier wäre es voreilig und überflüssig, von Entlehnungen zu sprechen, da eine derartige Tonfolge eben den damaligen Anschauungen über Melodiebildung besonders entsprach.

187. Noch möge ein ergötzliches Stückchen hier Platz finden, das so recht die Uferlosigkeit des Reminiszenzenstromes erweist, sobald es sich um eines jener typischen Gebilde handelt. W. Tappert hatte in der „Allgemeinen Musikzeitung" (Berlin 1902, S. 10 b f.) unter dem Titel „Ein Thema und fünf Variationen" einige Stellen aus Opern und Gesängen zusammengestellt, welche die abwärtssteigende Leiter in verschiedener Figuration bringen. Das war das Signal zu einer Anzahl von Einsendungen (ebendort S. 64, 85, 101, 121), die nicht etwa weitere derartige Figuralvariationen brachten, sondern das Thema selbst, eben jene absteigende Skala (Formel C) in verschiedenen Tonstücken (darunter dem bekannten Dreikönigschoral) entdeckt hatten und dies erfreut zur allgemeinen Kenntnis brachten, bis endlich die Redaktion es geraten fand, weitere Entdeckungen nicht mehr abzuwarten und die Erörterung abschloß. Nur eines dieser Beispiele sei als verfehlt hier ausdrücklich zurückgewiesen, das

Thema des Adagio der vierten Symphonie von Beethoven, da es sich durch seinen Rhythmus von jenen anderen durchwegs zweizeitigen Anwendungsfällen der Leiter von vornherein streng abhebt.

188. Es wäre nun noch der allgemeine Umfang der Liedweisen zu betrachten. Für die obere und für die untere Grenze des Umfanges ist je ein anderer Grund maßgebend. Bei der oberen Grenze ist es in letzter Linie der physiologische Standpunkt des einer Singstimme erreichbaren Umfanges. Da nur für eine bestimmte, etwa ausnahmsweise große Stimme zu schreiben nicht zweckmäßig ist und auch selten geschieht, so hat sich die Übung herausgebildet, für einzelne Stimmgattungen mit einem durchschnittlich angesetzten Umfang zu schreiben.

189. Dagegen wird eine untere Grenze überhaupt nur für das einstimmige, unbegleitete Lied, das wir aber eben zunächst im Auge haben, anzusetzen sein. Hierbei kann nur die Rücksicht auf das Erfordernis tonaler Bestimmtheit maßgebend sein. Von diesem Gesichtspunkt aus wird der Umfang eines Tetrachords als unterste Grenze anzusehen sein. (Fleischer, JMG. III 198, nimmt ein bestimmtes Tetrachord, nämlich mit dem Halbton an letzter, oberster Stelle als Umfang des Sprachgesanges, d. i. nach Fleischer des primitiven Gesanges, an. Vgl. Merkel für die gewöhnliche Rede.) Vorausgesetzt, daß weder Chromatik noch Tonsprünge die Zahl der verwendeten Töne innerhalb jenes Umfanges vergrößern oder verringern, ist also die Vierzahl diatonisch angereihter Töne (d. h. mit den Intervallen großer und kleiner Ganzton und diatonischer Halbton, siehe oben 143) als kleinste Zahl der Töne eines Liedes anzunehmen. (Als Beispiel diene das altspanische Lied „I la mi cinta dorada" bei Morphy, I 83.) Dies gilt aber wie gesagt nur für einstimmige, ihre Tonalität ganz in sich tragende Lieder. Wenn Peter Cornelius in seiner Liederreihe „Trauer und Trost" ein Lied auf einem einzigen Ton singen läßt, so hat eben die Singstimme nicht den melodischen Gehalt des Stückes, sondern bietet rein musikalisch genommen nur eine Art Orgelpunkt dar, während das Klavier die Melodie bringt. Auch das als Spielerei einst beliebte Liedchen auf drei Tönen (Air de trois notes) von J. J. Rousseau

(1781) ist nur bei mitverstandener Simultanharmonie annehmbar. Wenn wir anderseits bei Völkern auf niederer Kulturstufe dreitönige Weisen finden (siehe z. B. **Ambros**, I[1] 6 f. [Eskimo, Abyssinier] und **Bücher**, 346, Anm. [Wotjaken, Samojeden, Letten]), so ist hier natürlich nicht eine Ergänzung in etwaigen Begleitungsstimmen zu suchen oder zu erwarten, sondern ihr unentwickeltes oder doch uns fremdes Tonalitätsgefühl bescheidet sich eben mit den wenigen Tönen.

190. Im allgemeinen steigt die Größe des Liedumfanges (parallel mit der Menge des Tonvorrates überhaupt) mit der vorschreitenden Entwicklung. Das gilt ebenso ethnologisch von gleichzeitigen Entwicklungsstufen verschiedener Völker, als auch innerhalb einer in einheitlicher Entwicklung verbundenen Völkergruppe in zeitlicher Folge.

Noch **Plutarch** lobt die archaische Oligochordie. Für dieses Wort setzt **Westphal** in seiner Übertragung (1866) den Ausdruck „geringes Tongebiet", indem die Bedeutung von der beschränkten Anzahl der Instrumentalsaiten für den Tonumfang überhaupt herübergenommen wird. Als bedeutungsvolle Stufe der Begrenzung stellt sich die Oktav dar; jeder Ton einer Harmonie ist in ihr vertreten. So nennt **Ptolemaeus** (Harm. III 1) die Oktav ein Intervall, das jeden musikalischen Gedanken enthalten könne. Auch die alten kirchlichen Antiphonen gehen über eine Oktav nicht hinaus. Desgleichen wird im MA. für die kleineren (eigentlichen Lied-) Formen die Oktav wenig überschritten (so in den Mondseer Liedern [M.-R., S. 201] gelegentlich eine None), während ausgedehntere Formen, Leiche und Sequenzen, die Oktav um eine Quart (siehe ebendort, Nr. 44), Quint, ja selbst Septim überschreiten. In den kurzen Cantus firmi, die die Kontrapunktlehrer zur Bearbeitung geben, ist auch die Oktav als regelmäßige obere Umfangsgrenze gesetzt.

191. Die zunächst nur für das tonale System wichtigen Folgen von vier und sechs Tönen, Tetrachord und Hexachord (**143**, **159**) sind auch für die Melodiebildung von Bedeutung geworden. Leicht verständliche Melodien oder Melodieteile bewegen sich heute noch mit Vorliebe im Rahmen dieser Vier- oder Sechstonreihen, die einerseits

alles Nötige fürs tonale Verständnis liefern, anderseits jenen oben näher erörterten Tritonusschritt zum siebenten Ton vermeiden. Man sehe das Haydnsche Kaiserlied. Der erste Teil zerfällt in zwei Glieder, das erste tetrachordisch (nur mit einem ausschmückenden Achtel einen Halbton tiefer steigend), das zweite hexachordisch, und zwar der Hauptsache nach einfach absteigend (182, 184). Man sehe ferner im zweiten die wesentlich hexachordischen Bildungen $\bar{h}$ — $\bar{d}$ (dann allerdings $\bar{\bar{c}}$ — $\bar{d}$, wobei aber kein Tritonusschritt unterläuft), dann zwei einfach absteigende Tetrachorde $\bar{\bar{g}}$ — $\bar{\bar{d}}$ und $\bar{\bar{e}}$ — $\bar{h}$, endlich die letzten Takte im Hexachordumfang. Das Volkslied „Muß i denn, muß i denn zum Städtle naus“ hat in seinem ersten Teil eine Hexachord- und eine Tetrachordgruppe; im zweiten Teil zwei sich ergänzende Tetrachordgruppen, endlich wie zu Anfang Hexachord- und Tetrachordgruppe, erstere aber jetzt nicht von der Tonika, sondern von der Terz aus, jedoch ohne Berührung des Schrittes VI—VII. Der gesamte Umfang dieses Liedes ist eine Oktav, während das Haydnsche eine Oktav und eine Quart umspannt. Das ist wohl das Äußerste, was von einer ungeschulten Stimme verlangt werden kann. Die mittelalterliche Gesangmusik hatte sich zur Notierung ein Fünfliniensystem ausgewählt und damit für jede Stimme einen einfachen Anhaltspunkt geboten, was ihr zuzumuten sei. Ohne Hilfslinien lassen sich nämlich eben auf den fünf Linien eine Undezim (Oktav + Quart) notieren. Überstieg der Umfang diese Grenze, so pflegte man selten zur Note eine Hilfslinie zu ziehen, meist wurde der Schlüssel gewechselt. Auf dem Wege der französischen Orgeltabulatur ist bekanntlich dieses Fünfliniensystem auch auf die neuzeitliche Notierung der Spielmusik übergegangen.

192. Während das Volkslied begreiflicherweise in jenen Grenzen bleibt, die der ungeschulten Stimme gezogen sind, hat sich das Kunstlied, wohl auch nicht unberührt von der neueren, weit ausgreifenden Instrumentalmelodik, im Umfang vielfach größere Freiheit gestattet. Seine obere Grenze ist dann durch den Umfang einer kunstmäßig ausgebildeten Stimme gegeben. Immerhin werden in der Regel nur ausgedehntere Gesänge und insbesondere solche davon Gebrauch machen, die in ihrem Aufbau

dramatische Elemente enthalten, sowie denn überhaupt im Musikdrama die größte Entfaltung der menschlichen Stimme gefordert wird (vgl. oben 158). Der Grund dieser Erscheinungen liegt nicht in rein musikalischen Dingen, sondern in dem Gegenstande der Darstellung. Lyrische Ergüsse werden sich in engeren Grenzen halten, als der Ausbruch dramatischer Leidenschaften (235). Damit sind wir aber schon bei der Einwirkung des Worttextes auf die Tonfolge angelangt.

Tonhöhe und Worttext.

193. Die hier auftauchenden, für das allgemeine Verhältnis von Wortsprache und Musik so überaus wichtigen Fragen lassen sich wohl dahin zusammenfassen: Steht die Tonhöhenbewegung in der Gesangmusik überhaupt und beim Lied im besonderen in einem Verhältnis zum Worttext, und wenn dies der Fall ist, läßt sich ein Parallelismus zwischen der Tonbewegung der Liedweise und dem gesprochenen Vortrag des Liedes feststellen und in welchem Grade?

194. Bei jeder Artikulation tritt neben Dauer (quantity, duration) und Stärke (force, stress, loudness) als drittes die Tonhöhe (pitch) hinzu. Dies ist also auch in der Sprache der Fall. Die folgenden sprachphonetischen Ausführungen entnehme ich für das Deutsche hauptsächlich der Phonetik von Sievers.

Dabei zeigt es sich, daß die verschiedenen Sprachen (und Mundarten) bald auf das eine, bald auf das andere Moment mehr Gewicht legen. So hat sich das Wort Akzent in seiner Bedeutung allmählich von dem entsprechenden griechischen Wort *προςῳδία* entfernt. In der antiken (und indischen) Akzentlehre hat man unter Prosodie hauptsächlich weder Stärke noch Quantität, sondern die beim Sprechen gebrauchten Tonhöhen verstanden und daraus erklären sich die Ausdrücke für die einzelnen Akzente, als *ὀξεῖα* acutus für eine Silbe mit musikalisch hohem, *βαρεῖα* gravis für eine Silbe mit tieferem Ton, *περισπωμένη* circumflexus für eine Silbe mit Bindung zweier verschiedener Töne

oder Tonhöhen u. s. f. (Man vergleiche hierzu die von Crusius an den Resten altgriechischer Musik gemachten Beobachtungen.) Bei den modernen Sprachen hat das Wort Akzent mehr Beziehung auf die Nachdrucksabstufungen bekommen und nur in der Terminologie hat sich jene alte Beziehung noch erhalten, indem von Betonung, Hoch- und Tiefton die Rede ist. Dies ist also für unsere Zeit durchaus als Metapher aufzufassen, die Namen von Tonhöhenunterschieden werden für Stärkeunterschiede verwendet.

195. Die phonetische Wissenschaft, die nun auch die Tonhöhenverhältnisse der lebenden Sprachen in den Bereich ihrer Untersuchungen ziehen mußte, hat das Wort Akzent auch wieder auf die ursprüngliche Bedeutung ausgedehnt, so daß sie durch Beisätze andeuten muß, welche der beiden Erscheinungen gemeint ist, ob Nachdruck (exspiratorischer, dynamischer Akzent) oder Tonhöhe (musikalischer, tonischer Akzent), kürzer noch: Druck oder Ton. Physiologisch wird das eine durch die Stärke des durch den Kehlkopf getriebenen Luftstromes, das andere durch die Kehlkopfstellung und die größere oder geringere Anspannung der Stimmbänder erzeugt.

196. Nicht nur der Sänger, auch der Redner muß einen „Ansatz" erlernen, d. h. die eigentümliche Gruppierung der Kehlkopfmuskeln am Halse, um dem Larynx die Stellung zu geben, in der er die gewünschte phonetische Leistung bieten kann (Stoerk).

Dies weist schon auf einen gradmäßigen Unterschied zwischen gewöhnlichem Sprechen und rednerischem Vortrag hin. Darauf wird später zurückzukommen sein (313). Wir können nun zunächst durch einen Analogieschluß wahrscheinlich machen, daß die Frage nach einem Zusammenhang zwischen Tonhöhe des gesprochenen und des gesungenen Wortes bejahend beantwortet werden darf. Denn wir haben eben gesehen, daß die phonetischen Elemente von Stärke, Dauer und Höhe, und zwar einerseits Stärke und Dauer als Rhythmusbildner, anderseits Stärke und Tonhöhe als Akzentbildner in enger Wechselwirkung stehen. Wir haben ferner im ersten Teil dieser Untersuchung erfahren, daß die rhythmischen Erscheinungen mindestens in bezug auf die Hauptikten und Längen, manchmal aber in noch engerer Weise sich in

Sprache und Gesang entsprechen. So ist von vorneherein anzunehmen, daß dies in einem größeren oder geringeren Maße auch für die Tonhöhenbewegung gilt.

197. Um darüber Gewißheit zu erlangen, käme als Untersuchungsmethode vor allem die Tonhöhenvergleichung einer gut rezitierten Dichtung mit einer guten Vertonung derselben in Betracht. Leider ist uns dieser Weg für das deutsche Lied mangels experimenteller Vorarbeiten (phonetisch genauer Aufzeichnungen) einstweilen verschlossen.

198. Versuche, die klanglichen Eigenschaften der Wortsprache und insbesondere den Tonhöhenverlauf darzustellen, sind schon öfter aufgetaucht. Man kann sie nach der Eigenschaft gliedern, ob sie Elemente der Musiknotenschrift benutzen oder nicht. Danach seien hier einige der wichtigsten Versuche angeführt.

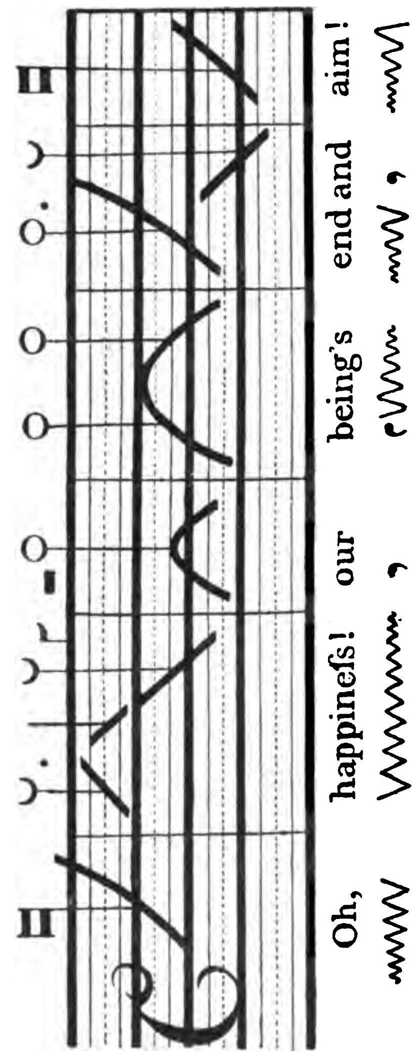
1. Die Notenschrift wird in verschiedenem Maße herangezogen, stets aber mit dem Vorbehalt, daß damit die Tonfolge bloß ungefähr aufgezeichnet sei.

a) Eine Anzahl von Schriftstellern benutzt die Notenzeichen unter vollständiger Beibehaltung ihrer musikalischen Bedeutung. Außer kürzeren Beispielen bei Benedix (z. B. S. 20 f.), Wundt (Völkerpsychol. I, 2 S. 400) u. a. findet sich die systematische Verwertung unserer Notenschrift bei Köhler und Merkel.

b) Einige unserer Notenzeichen (Viertel und Achtel) und die fünf Linien sind beibehalten, aber nicht mit ihrer Bedeutung in unserer Notenschrift. Vielmehr geben die Linien und Zwischenräume Achteltonschritte an, das Fünfliniensystem umfaßt demnach eine große Sekund oder verminderte Terz; ferner haben die Viertel und Achtel keine musikmetrische (Dauer-) Bedeutung, sondern sollen nur Hebung und Senkung auseinanderhalten. Diese Art der Aufzeichnung hat Saran zur Darstellung der Melodik in Goethes „Zueignung" benutzt; sie bildet den neuesten Versuch dieser Art. (Näheres über diese mir erst während des Druckes bekannt gewordene Saransche Arbeit siehe meine Besprechung in der Zeitschrift „Euphorion" Wien 1904.)

c) Noch mehr von unserer Notenschrift entfernt sich dem Bilde nach der Versuch Steeles aus dem 18. Jahrhundert.

Er begnügt sich zwar mit der Angabe von Vierteltönen, ist aber insofern genauer, als er für jede Silbe die Gleittonbewegung durch schräge Striche darstellt. Für die Dauerstufen benutzt er vier Zeichen (Longa, ganze Note [abgerundete semibrevis] mit Strich, halbierte Note [= Kürzezeichen] mit Strich und Strich allein), dazu entsprechende Pausen, ferner vier Zeichen für die Stärke (doppelter spiritus asper für *ff*, einfacher für *f*, einfacher spiritus lenis für *p*, doppelter für *pp*), endlich für das Anschwellen und Abnehmen breiter oder schmäler werdende Zickzacklinien.



Das gibt das nebenstehende Bild einer rezitierten Zeile, die ich aus S. 13 des seltener gewordenen Steeleschen Buches zum Wiederabdruck bringe.

In seinen späteren Beispielen läßt er freilich das umständliche Liniensystem weg.

199. Wir kommen

2. zu jenen Versuchen, die ohne Zuhilfenahme der Notenschrift vorgehen. Hier mögen zwei prinzipiell wieder ganz verschiedene Arten erwähnt werden.

a) Durch besonders erfundene Zeichen. Die Tonfolge wird hier ungefähr in ihren Höhen- und Tiefpunkten und zwar nur zu Zwecken der Untersuchung der Sprachrythmik durch die Zeichen △ und ▽ angedeutet; daneben die Dauer durch ● und die Stärke durch ⊙ (Wallace-Wallin s. auch unten **204**).

b) Durch phonographische Aufnahme. Die so gewonnene Sprachlinie auf ein Koordinatensystem aufgetragen, läßt an der wagrechten Axe die Zeit und an der senkrechten die Tonhöhe abmessen. So hat Scripture Tonhöhenkurven hergestellt, indem er vom Phonogramm mit dem Maßstab 1 mm = 0·0007 s (Tafel III bis XI) eine fünffache Reduzierung auf 1 mm = 0·0035 s vornahm und so ein übersichtliches Bild erzielte (Tafel XII und XIII).

Es braucht wohl kaum betont zu werden, daß nur auf diesem Wege eine genaue Wiedergabe möglich ist.

200. In gleicher Weise müßte mit der gesungenen Melodie verfahren werden. Annähernd läßt sich deren Verlauf, da wir es hier theoretisch mit festen Tonstufen zu tun haben, durch die graphisch-akustische Tafel darstellen (s. z. B. Polak, Tafel XVI zu S. 164, Spencer S. 46). Auch da würde schon ein Vergleich zwischen Sprach- und Gesanglinie im großen ganzen möglich sein. Viel genauer allerdings, wenn auch die Gesangslinie nach der wirklichen Hervorbringung phonographisch aufgezeichnet wird. Denn es ergäbe sich nicht nur eine große Anzahl im System nicht vorgesehener Intervalle, so z. B. die von 1·111 auf 1·1052 verkleinerte Sekund, wie sie Zambiasi im Knabenchor von R. Wagners Parsifal unter Aufstellung eines Gesetzes von der Anziehungskraft der Töne (attrazione melodica di suoni) nachgewiesen hat, sondern zuweilen geradezu Gleittonerscheinungen. Es ist hier nicht der Ort, zu untersuchen, wie weit das portamento und das strascinamento bei Sängern und Geigern (vom Zitherspiel ganz zu geschweigen!) künstlerisch überhaupt gerechtfertigt sind (vgl. auch **295**, **299**), jedenfalls aber dürfte in solchen Fällen die naturgetreue Darstellung der Kurve der Sprachkurve auch in den Einzelformen näher kommen.

201. Noch ein zweiter grundsätzlicher Unterschied wird zwischen Sprachtonbewegung oder Sprachmelodik im ganzen und der musikalischen Melodik gemacht: der ersteren mangeln „feste Melodien mit gleichmäßiger Wiederholung an korrespondierenden Stellen" (Sievers). Das ist gewiß ein wesentlicher Unterschied. Was bedeutet aber jene „gleichmäßige Wiederholung der Melodie" (d. h. Tonfolge mit bestimmtem [Klein-] Rhythmus?). Nichts anderes als die Unterwerfung unter ein großrhythmisches System.

Solange also in der Wortsprache kein solcher Großrhythmus (Parallelismus u. s. f.) auftritt, wird sie Tonfolgen nicht absichtlich wiederholen. Dagegen wird bei einer rhythmischen Gliederung, die mit gleichen Worten eingeleitet oder beschlossen wird (ersteres z. B. in den Seligpreisungen der Bibel, letzteres im Kehrreim) auch eine gleiche oder analoge (d. h. gleichmäßig transponierte) Tonfolge Platz greifen. Nun wird man sagen, das bedeutet eben schon das Eindringen des musikalischen Elementes in die Dichtung. Auch das ist bis zu einem gewissen Grade richtig und wird am Schlusse dieser Untersuchung noch besonders erörtert werden (**309**), aber es erlaubt uns um so mehr, derartige Vergleichungen gerade beim Lied anzustellen.

202. Insoweit allgemeine Anhaltspunkte für Tonhöhen von der Phonetik geboten werden, beziehen sie sich auf die Eigentöne der Vokale, ferner auf das Tonhöhenverhältnis über Silben, Worten und Sätzen (tonischer Silben-, Wort-, Satzakzent).

Die Eigentöne der Vokale (Sonoren) werden in verschiedene Systeme gebracht; in den rohesten Umrissen kann wohl die Skala für u o a e i als in der Tonhöhe aufsteigend angenommen werden. Manche Phonetiker gehen hier bis zur Fixierung bestimmter Tonstufen für jeden Vokal (Trautmann).

Die Unterschiede in diesen Eigentönen spielen in der künstlerisch verwendeten Sprache ohne Zweifel eine Rolle, aber doch nicht in der grundlegenden Weise absoluter Tonbestimmung. Es wird sich z. B. aus vorwiegender Verwendung eines oder einer Gruppe verwandter Vokale eine gewisse allgemeine höhere oder tiefere Tonlage ableiten lassen.

203. Gehen wir zum tonischen Akzent über. Zunächst der Silbenakzent. Hier gibt es schon verschiedene Formen, eine ebene — (gleichbleibende Tonhöhe) steigende ⁄, fallende ∖, steigend-fallende ∧, fallend-steigende ∨. Haben im Chinesischen diese Akzente sogar Einfluß auf die Wortbedeutung, so sind sie bei uns wenigstens von Bedeutung für den besonderen Ausdruck, d. h. die Anwendung steigenden, fallenden u. s. f. Akzentes und wieder bei den einzelnen die Größe des Intervalles wird für bestimmte Fälle vorgesehen sein. Steigend z. B. für den Ausdruck des Klagens (sehr kleiner Tonschritt), der Frage (etwa eine Sekund), des Erstaunens (größerer Schritt bis zu einer Sext). Für diesen Silbenakzent wäre insbesondere bei einsilbigen Ausrufen, die den verschiedensten Stimmungen entspringen können und daher in Tonhöhe (und Quantität) verschieden zu geben sind, eine Klangschrift von ganz besonderem Werte, zumal für den Schauspieler. Man sehe z. B. das graphisch reproduzierte Huh! aus dem Toast Rip van Winkles nach der Wiedergabe durch den Schauspieler Jefferson (Scripture, Tafel XII).

204. Beim tonischen Wort- und Satzakzent ist zuerst im allgemeinen festzustellen, wie weit er mit dem exspiratorischen Akzent zusammenhängt. Stimmphysiologisch ist es zunächst begründet, daß das Ansteigen der Tonhöhe ein Zunehmen an Stärke im Gefolge hat. Sweet (Primer 173, 174, 176) nennt deshalb die Verbindung zwischen Höhe, Stärke (und Dauer) eine natürliche, aber nicht notwendige. Wallace Wallin sagt (S. 17), die Vereinigung von Stärke, Höhe und Dauer (ausgedrückt durch das Zeichen ○, vgl. oben 199) sei die häufigste Kombination, die bloße Vereinigung von Höhe und Dauer (ohne Stärke) die seltenste, woraus auch die Vereinigung von Stärke und Höhe als das natürlichste resultiert. Sievers (Phonetik) legt mehr Gewicht auf das Nichtnotwendige dieses Zusammentreffens: „Wie in der Musik ist auch in der Sprache der Wechsel der Tonhöhen unabhängig von dem Wechsel der Tonstärke". Feiner differenziert er diese Beziehungen und gibt zugleich den Schlüssel für die Lösung des scheinbaren Widerspruches in seiner Abhandlung zur Rhythmik und Melodik des nhd. Sprechverses, indem er

hier (S. 379) die Regel aufstellt, „daß in der mustergiltigen deutschen Aussprache die Starktonsilben höher in der Skala zu liegen pflegen, als schwächere. Anderseits . . . ., daß Abstufungen des Nachdruckes und der Dauer [also allgemein gesagt, rhythmische Abstufungen] in derselben Weise an den Verstand appellieren, wie melodische Abstufungen (einschließlich des Wechsels der Stimmqualität) an Empfindung und Stimmung, dergestalt, daß Abstände des Nachdruckes und der Dauer geradezu als das Maß für logische oder gedankliche, Abstände der Tonhöhen (Sievers: des Intervalls) als das Maß für Emfindungswerte bezeichnet werden können".

205. Merkel befaßt sich sogar mit einzelnen Fällen der „Tonhebungen auf akzentlosen Silben" und der „akzentuellen Tonsenkungen". Erstere findet er in der Regel a) „wenn die akzentuelle Betonung der schweren Silbe sich in einer Vertiefung aussprach" (satzökonomische Rücksicht), ferner b) wenn „die betreffenden Silben zu Ende von Abschnitten des Vordersatzes stehen, wo sich der Zuhörer in einer gewissen Spannung für das folgende befindet", endlich c) wenn eine Versicherung oder Frage ausgedrückt werden soll.

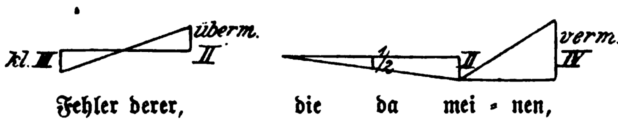

Beispiele:


ad a)



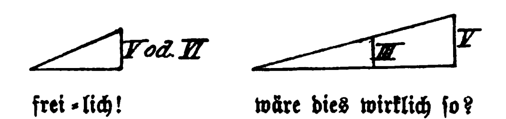
die Lie - be


ad b)



Fehler derer, die da mei - nen,

ad c)



frei - lich! wäre dies wirklich so?

206. Ich möchte aus all diesem für das gegenseitige Verhältnis von Tonstärke und Tonhöhe die folgende Entwicklungslinie ziehen. Anfangs haben wir uns beide verbunden vorzustellen, es ist der physiologische, natürliche Zustand; der Akzent tritt stets in beiden Bedeutungen zugleich auf. Dieser natürliche Zustand fällt zugleich in die Zeit einfacher Denk- und Empfindungsweise. Mit der zunehmenden Verfeinerung, Unterscheidung der Vorstellungs- und Gefühlswelt wird auch das Bedürfnis nach Ausdrucksmöglichkeiten ein vielfach größeres. So müssen nun jene Sprachbildner ihre Einheit aufgeben und zu den verschiedenen Ausdrucksbedürfnissen verschiedene Kombinationen unter sich eingehen. Für die Art dieser Verbindungen gibt die von Sievers aufgestellte, eben erwähnte Unterscheidung einen nicht zu unterschätzenden Fingerzeig, wenn auch einiges (z. B. Fragestellung) davon auszunehmen sein wird und erst ein umfassendes Material exakter Aufnahmen darüber volle Klarheit verschaffen kann. Auch in seiner Rektoratsrede (Leipzig [1901]) gibt derselbe Gelehrte Andeutungen über einen in der Tonhöhenbewegung zum Ausdruck kommenden Gegensatz, dem dieselbe Gegenüberstellung (Anschauungs- und Empfindungsdichtung einer- und Gedankendichtung anderseits) zugrunde liegt. Von der Vorlegung seines Materiales, der daraus gezogenen melodischen Typen und der Erörterung ihrer Zusammenhänge mit dem Gehalt der betreffenden Dichtungen ist auch für unsere Frage manch klärende Einzelheit zu erhoffen.

Dem oben aufgestellten Entwicklungsgang wird es entsprechen, wenn die Volksdichtung noch ein möglichstes Zusammengehen von dynamischem und tonischem Akzent zeigt. Bei der Volksweise wird sich dies noch entsprechend leichter feststellen lassen (siehe unten 218).

207. Betrachten wir nun die Tonhöhenbewegung für sich, so lehrt schon die allgemeine sprachliche Phonetik, daß Stimmungen und Affekte die Tonhöhe in hervorragender Weise beeinflussen. Insbesondere wird bei steigender Aufregung und Leidenschaft eine Steigerung der Stimmhöhe stattfinden. Dies wird natürlich für die gebundene Rede in gleichem, wenn nicht höherem Maße der Fall sein.

208. Wichtig ist für unsere Frage die Feststellung gewisser allgemeiner Tendenzen der Tonführung im Satze. Am deutlichsten zeigt sich eine bestimmte Tendenz beim Satzschlusse. Der Phonetiker spricht geradezu von bestimmten Kadenzen, durch die die verschiedenen Satzarten gekennzeichnet sind. Eine wirkliche Kadenz, d. h. ein Fallen der Stimme tritt am Schluß einfacher Aussagesätze ein, und da diese die überwiegende Mehrheit bilden, stellt sich der Stimmfall am Schluß als die Regel heraus. Fragesätze ohne Fragewort steigen am Schluß, Fragesätze mit Fragewort zeigen am Schluß meist eine steigend-fallende Bewegung.

209. Ein allgemeines Gesetz ist ferner das des Tonkontrastes. Ein gewöhnlicher Fall ist der des Auf- und Absteigens der Stimme zur jeweiligen Tonhöhe der Starktonsilbe, welche Tonhöhe als führend von Sievers Leitton genannt wird; dieser ist natürlich mit den musikalischen Leittönen nicht zu verwechseln, die zu einem Ton hinleiten, während jener phonetische Leitton die anderen Töne zu sich herleitet. Ist also die Starktonsilbe tief, so steigen die Töne zu ihr hinab. Ein besonderer Fall der Kontrastanwendung ist beispielsweise der des parenthetischen Satzes, der entweder tiefer oder höher als der umgebende Satz gesprochen wird.

Dieser Grundsatz erlangt eine besondere Wichtigkeit durch den Umstand, daß die Tonhöhe der Rede im Deutschen, von starken Affekten abgesehen, sich nach einem geschichtlich herausgebildeten Unterschied in zwei entgegengesetzten Richtungen bewegt, und zwar im Nord- und Bühnendeutschen einerseits und im Oberdeutschen anderseits, daß wir also ein nördliches und ein südliches Intonationssystem haben. Die Bewegung, die seit einiger Zeit für eine einheitliche Aussprache des Deutschen (unter Zugrundelegung vieler Elemente der Bühnensprache) im Gange ist, würde demnach auch vor dieser schwierigen Frage nicht Halt machen dürfen. Einstweilen stellt Sievers für die Literaturgeschichte die Forderung auf, in die Analyse einzelner Dichterwerke auch die Beschreibung des Melodischen (d. h. der Tonhöhenverhältnisse) aufzunehmen und fordert im besonderen die Be-

achtung folgender Punkte und zwar: der spezifischen Tonlage eines Stückes, der spezifischen Intervallgrößen mit Angabe des kleinsten und größten Schrittes, der spezifischen Tonführung [Stimmführung nennt es der Musiker], die frei oder gebunden sein kann, der Anwendung spezifischer Tonschritte (insbesondere am Anfang und Schluß) und endlich der Frage nach den spezifischen Trägern der Melodie, welche gewöhnlich auf die Altershebungen beschränkt sind.

Festere (fast zwangsweise geregelte) Tonhöhenverhältnisse findet Sievers bei den mittelalterlichen deutschen Dichtern, wodurch jene sogar ein Mittel zur Literarkritik werden können.

210. So müßten zunächst die Erscheinungen bezüglich der Tonhöhe der deutschen Versarten in ein System gebracht und der Metrik angegliedert werden. Auch hierzu hat Sievers (in seinem Vortrag auf der 42. Philologenversammlung) einige Anregungen gegeben. Ein Grundsatz, den er hierbei aufstellt, erinnert uns an das beim Rhythmus aufgestellte Minor-Carpesche Gesetz, wenn es heißt, daß die dipodischen Verse in melodischer (Tonhöhen-) Beziehung einförmiger sein müssen, als die podischen; denn die Begründung wäre auch hier, daß eine stärkere Differenzierung in einer Hinsicht eine ausgleichende, nivellierende Tätigkeit in der anderen verlangt. Ins Musikalische übersetzt: dieselbe Tonhöhenfolge wirkt monotoner auf zwei einfache Takte verteilt als in einen zusammengesetzten Takt eingefaßt, so wenn etwa Schubert das Heideröslein beginnen ließe:



211. Was wir hier an positiven Leitgedanken für die sprachlichen Tonhöhenverhältnisse kennen gelernt, ist an sich nicht so vielfältig, daß etwa eine Musik, die sich diesen Grundsätzen anpassen soll, dadurch ihre Selbständigkeit einbüßen müßte. Ist also hier schon nicht so leicht ein Konflikt zu befürchten, so wollen wir nun die Anwendung der Hauptgedanken auf die Musik, und zwar im besonderen auf das deutsche Lied versuchen.

212. Beginnen wir wieder mit den Eigentönen der Vokale. Es bedarf wohl keines Beweises, daß sich die Vertonung der Wörter nicht an irgend eine Tonhöhenleiter der Vokale binden kann. Wäre eine unveränderliche Tonhöhe der einzelnen Vokale, also ohne die Belebung durch den tonischen Silben-, Wort- und Satzakzent schon in der Rede unerträglich, so würde sie in der Musik geradezu zur Verneinung alles Eigenlebens führen. Trotzdem weiß jeder Sänger und Vokalkomponist, daß die Vokale auf die Tongebung Einfluß üben. Nur verwandelt sich dieser gegenüber einer von anderen Faktoren bedingten Tonhöhengebung in einen Einfluß auf die Klangfarbe. Die Gesanglehre spricht demnach von hellen und dunklen Vokalen (mit vielen, beziehungsweise wenigen Obertönen). a bildet den Mittelvokal, bei ihm herrscht die günstigste Mund- und Kehlkopfstellung und Töne, auf ihm gesungen, bieten daher den gesättigtesten Klang. Von ihm gehen in einer Richtung o und u als zunehmend dunklere, in der andern e und i als zunehmend hellere Vokale aus. Die Doppel- und Umlaute ordnen sich entsprechend ein.

Für relative Eigentonbeziehungen scheint die Abwechslung der Vokale bei den fünf ersten Solmisationssilben zu sprechen, doch läßt sich darin, wenn überhaupt bei der Dichtung der Johanneshymne (**123**) schon an derartiges gedacht sein sollte, nur ein Gedächtnis- und Übungsbehelf erblicken, denn in der Reihenfolge u e i a o liegt kein System.
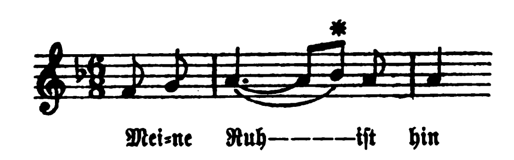
213. Die verschiedenen Arten des tonischen Silbenakzents treten in der Musik deutlich auf. Die ebene Form ist vielleicht stärker vertreten als in der Sprache, wenn auch das Deutsche die zusammengesetzten Formen (steigend, fallend u. s. f.) nicht so bevorzugt wie etwa das Englische. So mag es denn vorkommen, daß die Musik einen Ton bietet, wo der Rezitator der Silbe mehrere geben würde. Doch wird das dem feineren Sprachgefühl immerhin als Steifheit auffallen. Anderseits kennt die Musik den Tonhöhenwechsel auf einer Silbe sehr wohl, sei es nun durch Beigabe von kleinen Verzierungsnoten (Vorschlägen u. dgl.) oder durch Ansetzung mehrerer vollwertig eingeteilter Noten. Man hat für diese die Bezeichnung „Melismen“. Die Melismen dienen

analog dem sprachlichen Silbenakzent (oben 203) dem Empfindungsausdruck, wenigstens im mustergiltigen unverbildeten Gesang. Freilich hat hier die Lust am Klang schlechthin, sowie das Bestreben, die Kehlfertigkeit der Sänger ins beste Licht zu setzen, zu Auswüchsen geführt, die übrigens mehr der dramatischen Musik angehören und im Lied nur vorübergehend Platz gefunden haben.
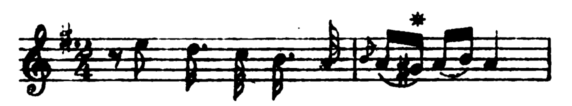
Der Volksgesang benutzt regelmäßig nur kurze Melismen von zwei bis drei Noten, hält sich also ziemlich genau in den Grenzen des sprachlich-tonischen Silbenakzentes. Das Kunstlied geht wohl einen Schritt weiter, es begibt sich aber nicht auf jenes oben bezeichnete Gebiet, wo die reine, sozusagen instrumentale Klangfreude oder (ästhetisch noch tiefer stehend) das Schaustellungsinteresse des Sängers zu großen melismatischen Gebilden führen. Sobald in letzterem Falle der kolorierte Gesang hauptsächlich dazu dient, die Kunst des Sängers in der Verbindung der Töne, in der Ökonomie des Atmens u. s. f. zu zeigen, er also statt Ausdrucksmittel Selbstzweck wird, ist dies als eine künstlerische Verirrung zu beklagen.

214. Ich möchte einige Hauptfälle der Anwendung des Melisma beim Lied kurz erläutern.

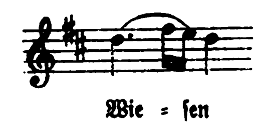
1. Das Melisma besteht nur aus dem Hinzutritt eines Nebentones (meist Sekund) zum Hauptton. Diese Art schließt sich gleich an die kurzen Vorschläge an. Sie hat die Aufgabe, den allgemeinen Stimmungscharakter mit zum Ausdruck zu bringen, so im folgenden Beispiel aus Schuberts „Gretchen am Spinnrad" das Klagende, Unruhige. In der Tonhöhenbewegung unterscheiden sich die Fälle mit Benutzung des oberen Nebentones



oder des unteren: Fr. Förster-C. M. v. Weber (op. 47, Nr. 6)



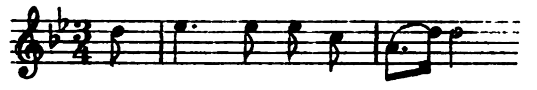
oder zweier Töne wie etwa in Goethe-Schuberts „Sehnsucht" (G. A. I 208):



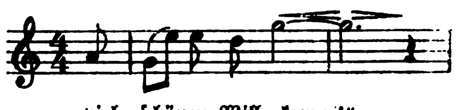
Diese Fälle sind den zusammengesetzten Formen des tonischen Silbenakzentes in der Wortsprache analog.

2. Verschleifen eines Tones zur Vorausnahme des nächsten. Dies geschieht gewöhnlich bei größeren Intervallen. Einige Beispiele:
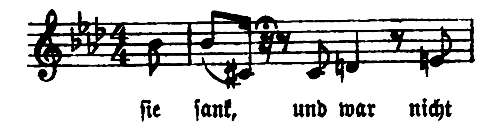
Rückert-Schubert, „Sei mir gegrüßt":



Vogl-Löwe, „Das Erkennen":
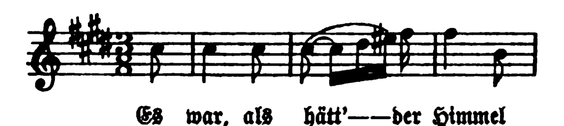


Matthisson-Schubert, Romanze nach Friedländers autographem Bruchstück (Mandyczewski, Rev.-Ber. S. 10):



Dieses als gesangliche Unart auch an unpassenden, vom Komponisten nicht vorgesehenen Stellen angewendete Ausdrucksmittel kann zur Erzielung einer gewissen Weichheit der melodischen Linienführung dienen (erstes Beispiel), oder einem Aufschwung der Stimmung (zweites Beispiel), oder dem Herabdrücken derselben (drittes Beispiel, wenn wir es hier nicht geradezu als tonmalend ansehen wollen).

Auch diese Form steht in Verbindung mit der sprachlichen Tonhöhenbewegung. Ja insofern durch den Bindestrich noch ein förmliches Gleiten von einem Ton zum andern (das portamento) vorgeschrieben ist, nähert sich diese Tonverbindung mehr als andere der sprachlichen Art.

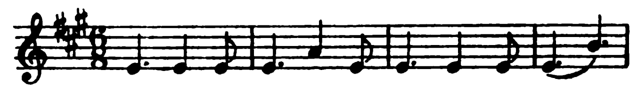
3. Zwischen beiden steht in der Mitte eine dritte Form, wo statt des Verschleifens diskrete Tonstufen vorgeschrieben sind, so daß es wie bei 1) Durchgänge, aber von mehreren Noten ergibt. Z. B. v. Eichendorff-Schumann, „Mondnacht“:



Es war, als hätt'——der Himmel

In diesem melismatischen Aufsteigen, verbunden mit dem alterierten e liegt etwas Verzücktes, der Stimmung des Liedes entsprechend.
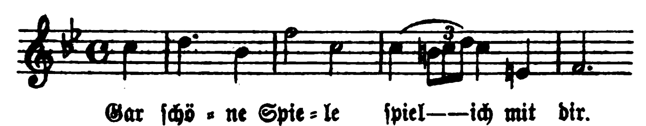
4. Dagegen ist auf rein musikalisch-rhythmische Gründe eine Form zurückzuführen, die bei der Wiederholung einer Tonzeile entsteht, wenn die neu zu unterlegende Textzeile gegenüber der früheren katalektisch ist. Häufiger wird sich der Fall bei Strophenliedern ergeben, wenn die Strophen ungleich gebaut sind. Schließlich kann ein ähnlicher Fall von Parallelismus auch innerhalb einer Textzeile Platz greifen, so bei J. v. Eichendorff-Schumann (op. 39, Nr. 11):



Nur von den Bergen noch rau-schet der Wald
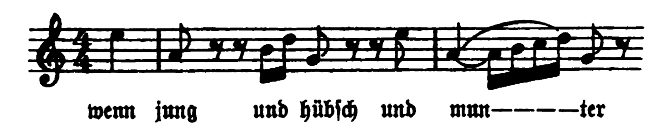
Sowie hier die Textphonetik eine solche Tonhöhenbewegung auf der Silbe „Wald“ nicht aufweisen würde, so entfernen sich die nun folgenden Arten immer mehr und mehr vom textphonetischen Standpunkt und neigen sich entsprechend stärker zu dem eines durch spezifisch musikalische Mittel zu erzielenden Ausdruckes nicht einer allgemeinen Stimmung, sondern der in den betreffenden Textworten gegebenen Vorstellung. Die Fälle werden also tonmalend sinnbildlich.

5. Goethe-Schubert, „Erlkönig“:



Das Melisma ist im Grunde nichts anderes als ein ausgeschriebener Doppelschlag, eine sehr naheliegende sinnbildliche Tongebung für das betreffende Wort, etwa vermittelt durch den Begriff Tonspiel.

6. Ähnlich, aber mit humoristischer Übertreibung die Darstellung der Munterkeit in Reinick-Wolfs Gesellenlied:
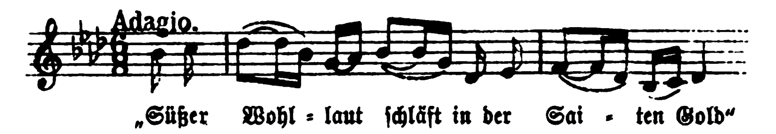


7. Weiter ausgesponnene Melismen finden wir zur Betonung eines üppigen Momentes, so bei Freiligrath-Löwe der Mohrenfürst:
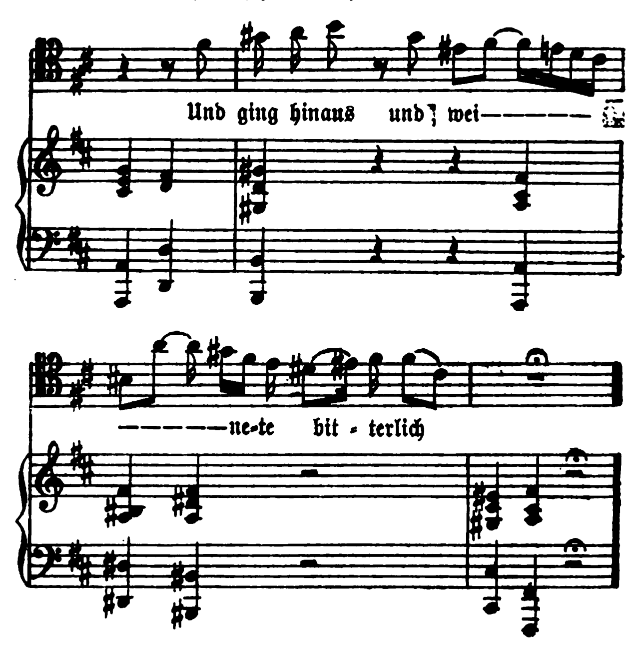


oder Goethe-Wolf, „Frech und froh“ II:



Schiller-Löwe, „Graf von Habsburg", bietet andere tonmalende Motive: Das Wohllautende durch Melismen über dem gebrochenen Septakkord g b des f:



Ferner kurz vorher eine reichere mit Zweiunddreißigstelläufen versehene Stelle, den langen Talar und die lange Reihe von Jahren malend. Endlich in Zedlitz-Löwe „Nächtliche Heerschau" die tonmalenden Horn- und Trompetentöne zur Stelle „die Reihen präsentieren und schultern das Gewehr". Ich möchte hier noch die großartige Stelle aus der Matthäus-Passion von J. S. Bach (Nr. 46, Evangelist) heranziehen, wenn sie auch außerhalb unseres Beobachtungsstoffes liegt. Sie zeigt, wie auch die Koloratur in eminent künstlerischer Weise dem Ausdruck dienen kann:



8. Nach seiner Stellung im Großrhythmus nimmt das Melisma eine besondere Beachtung für sich in Anspruch, wenn es am Ende einer Strophe oder eines Strophenteiles (Stollen) auf der letzten betonten Silbe oder auf der stärkstbetonten der letzten Verszeile angebracht ist. Gewöhnlich wird es auch noch durch irgend eine der früher erwähnten Eigenschaften gekennzeichnet (vgl. oben zu 7 die Wolfsche Schlußstelle). Doch scheint in diesem Falle die Auszeichnung einer gewissen großrhythmisch wichtigen Stelle, also ein architektonisches Moment, in erster Linie als Entstehungsursache zu gelten. Beispiele dieser Art finden sich in den Liedern alter und neuer Zeit sehr häufig. Unser Musterbeispiel „Entlaubet" hat solche Melismen in der zweiten (letzten) Stollen- und letzten Abgesangzeile. Dadurch wird die betreffende mit dem Hauptton versehene Silbe, beziehungsweise das betreffende Wort hervorgehoben, zugleich erhält aber der ganze Vers und Stollen dadurch eine gewisse Grazie der Bewegung, welche sich am besten als eine ins Musikalische übersetzte Geberde deuten läßt. Wenn R. Wagner die Instrumentalmelodie zum dramatischen Gesang gleichsam als Ergänzung des Wortes durch die Geberde angesehen wissen will, so können wir das auf den melismatischen Gesang mit Fug übertragen, denn bei ihm erscheint das absolut Musikalische gegen den Text in den Vordergrund getreten, so wie es eben sonst die Eigenheit der Instrumentalmusik ist.

215. Tatsächlich führt diese Vorherrschaft des absolut Musikalischen noch über die Melismen hinaus, bei denen ja doch noch ein Stück des Worttextes untergelegt ist, zu dem letzten Ausläufer, dem Gesang ohne sinngebende Textunterlage, der auch beim Lied hie und da zum Vorschein kommt (Trällerliedchen, Jodler u. dgl.), insbesondere als oder im Kehrreim. Nach Grosses Ansicht, daß die Lyrik auf der untersten Kulturstufe vor allem eine musikalische und nur in zweiter Linie eine poetische Bedeutung besitzt, welcher Ansicht die Tatsache zugrunde liegt, daß primitive Völker auch Lieder mit sinnlosen Silben oder mit einem ihnen unbekannten Text singen, könnte man versucht sein, in jenen sinnlosen Textunterlagen eine atavistische Anwandlung zu sehen. Ob nun hier

ein Zusammenhang besteht oder nicht, jedenfalls herrscht in solchen Fällen die Musik und nur zur leichteren Artikulation der Töne werden Silben unterlegt. (Vgl. Schönbach S. 18, der im ältesten deutschen Refrain „nur Nachahmungen melodischer Phrasen, zumeist der Tongebung von Bauerninstrumenten" sieht.) So tut es das Kind, wenn es noch nicht bestimmte Lieder mit Text singen gelernt hat, so der Dirigent, wenn er dem Orchester den richtigen Duktus einer Instrumentalstelle vortragen will. Auch die Solmisationssilben haben in der italienischen Gesangschule heute kaum mehr einen anderen Wert.

216. Zusammenfassend sehen wir, daß, so vielseitig auch der melismatische Gesang in der deutschen Liedweise auftritt, alle Arten vereint zurücktreten gegen die Anwendung des syllabischen Gesanges.

Dieser ist für den schlichten musikalischen Ausdruck ebenso das natürliche, wie in der Tonhöhenbewegung das stufenweise Fortschreiten. So gebaute Melodien wirken elementar, wie Beethovens nach vielen Versuchen gefundene Vertonung von Schillers Freudenhymnus. Es ist für die oben (**165**, **170**) geführte Untersuchung nicht ohne Beziehung, daß sich unter den verworfenen Versuchen eine ganz auf Akkordtönen (tonischer Dreiklang und und Septakkord) aufgebaute Weise befand, die in einer Ouverture (mit dem Thema von op. 115) Platz finden sollte (s. die Skizze bei Nottebohm, Beethoveniana 41).

217. Auf die musikalische Tonhöhenbewegung über Worten und Sätzen übergehend, nehme ich auch hier Veranlassung, das Verhältnis zwischen Tonhöhe und Tonstärke zu untersuchen. Hier gilt das physiologische Gesetz von der geraden Proportion im Ansteigen und Anschwellen (s. oben **204**). Auch die Tondauer schließt sich beiden in primitiver Verknüpfung an.

In letzterer Beziehung möchte ich eine musikpaläographische Erinnerung einflechten. Pothier hat dargetan, daß von den beiden Grundneumen die Virga den höheren, der Punkt den tieferen Ton darstellte. Anderseits ist doch kein Zweifel, daß die Virga für die Longa, der Punkt für die Brevis und Semibrevis der Mensuralschrift vorbildlich gewesen ist. Sollte zur Erklärung

dieser zwiespältigen Erscheinung nicht jene Eigenschaft einfacherer Empfindungsweise heranzuziehen sein, die den starken hohen Ton auch länger aushält, wie es naive Sänger jetzt noch zu tun pflegen? Bei dieser Gelegenheit sei noch der scheinbare Widerspruch, den die rhythmischen Charaktere der Tabularschrift gegenüber jenen Neumen bieten, in der folgenden Zusammenstellung gelöst:

	Virga	Punctus		
Neume:	|	•		
Mensur:	Longa	Brevis	Semibrevis	Minima
Tabulatur (nach dem Burheimer Orgelbuch):	• • •	• •	• (tactus)	|

218. Während aber Höhe und Dauer nicht mehr in notwendiger Verbindung auftreten, wird die schlichte volkstümliche Weise noch regelmäßig den stärkeren Ton mit dem höheren zusammenfallen lassen, vgl. Anhang zu Nr. 10. Lussy stellt sogar die allgemeine Regel auf, daß ansteigende Tonreihen crescendo, absteigende diminuendo wiederzugeben sind. Nehmen wir ferner die Unterscheidung von dynamisch-metrischen und dynamisch-antimetrischen Akzenten vor, so werden wieder letztere (zu denen die leidenschaftlichen Akzente gehören) wegen ihrer größeren Kraft auch besonders nach Unterstützung durch tonischen Akzent (Hochlegung) verlangen.

219. Wir sehen daher eine Anzahl von sich kreuzenden Einflüssen bei der Vertonung einesWorttextes: die durch die Vokalverwendung bedingte Lage, die Akzente des Textes als Prosa (dynamische und tonische), die metrischen Akzente, die hinzukommen, weil und insoweit der Worttext aus Versen besteht, ferner der musikalisch-metrische (Takt-)Akzent, die allfälligen musikalisch-antimetrischen Akzente, endlich die musikalische Tonhöhenbewegung an sich und allenfalls mit Rücksicht auf tonmalerische Absicht. Es mag gelegentlich vorkommen, daß alles das auf einem Punkte zusammentrifft, so z. B. in folgender Stelle aus Schiller-Schubert: der Taucher (G. A. I, 78 und 106).



Bei der Silbe „Him=" haben wir den Vokal i, den Wort= und Satzakzent, desgleichen metrisch eine Hebung und musikalisch einen guten Taktteil, ihm entspricht der relativ höchste Ton, der aber auch absolut besonders hoch genommen ist, um durch den Abstand von den vorhergehenden und nachfolgenden Tönen das Hochaufspritzen des Gischts zu malen.

220. In den meisten Fällen werden wir ein solches Zusammentreffen nicht zu verzeichnen haben. Die schrecklichste Einförmigkeit wäre die Folge, soweit die Wahrheit des Ausdruckes es überhaupt zuließe. Was insbesondere das Verhältnis von musikalischer Tonstärke und Höhe betrifft, so wird hier ein Auseinanderfallen um so häufiger zu bemerken sein, je feiner und empfindlicher das Gefühl für Ausdrucksabstufungen wird, je mehr sich also im besonderen das Kunstlied von der nur allgemein umrissenen Stimmungswelt des Volksliedes entfernt.
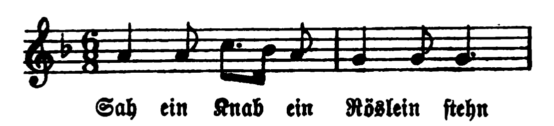
221. Als ein sehr wichtiger, anderseits aber noch nicht einschneidender Divergenzfall ist die Behandlung dipodischer Hebungen zu verzeichnen. Dies kann sich in verschiedener Weise äußern. Entweder werden Verse, die in Nachdruck und Dauer fast gleichwertig sind, durch die Tonhöhe dipodisch unterschieden. Sievers (Rhythmik und Melodik des nhd. Sprechverses) deklamiert:

Das Wàsser raúscht, das Wásser schwòll,
ein Físcher sáß daràn.

Oder wir haben nach der Stärkeabstufung dipodische Verse, bei denen eine Ausgleichung durch die Tonhöhe stattfindet, u. zw. wieder a) das einemal durch Beibehaltung einer Tonhöhe (s. oben 210), b) ein anderesmal sogar durch Auszeichnung der schwächeren Hebung durch höhere Tonlage. In der Einleitung zu seiner hebräischen Metrik gibt Sievers eine weitere Einteilung der Dipodien in leichte und schwere und will nun bei ersterer

ein Zusammengehen von Tonhöhe und Stärke, bei der schweren Dipodie dagegen unseren Fall angewendet sehen.

Musikalisch läßt sich Ähnliches beobachten:
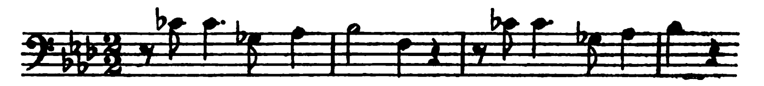






Bei Werner: Takt 1 Form b, Takt 2 Form a;

bei Reichardt: Takt 1 Form a, Takt 2 Zusammenfallen von Stärke und Höhe;

Schubert wie Reichardt.

Der dipodische Charakter ist durch die Anwendung eines zusammengesetzten Taktes gewahrt. Zwei Takte schließen sich ferner zum sinngebenden Motiv zusammen, wie in der Dichtung zwei Dipodien zum Dimeter als sinngebendem Satz.

Ein hierher gehöriges Beispiel aus der dramatischen Musik sei mir noch gestattet. R. Wagner, Walküre kl. Part. 254 f. Wotan:
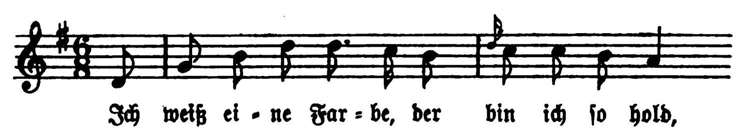


Der im Nachdruck steigenden Dipodie stellt sich die Tonhöhe gegenüber (Form b). Bemerkenswert ist hier übrigens der schwebende Rhythmus im ersten und dritten Takt, indem die beiden Haupttikten gar nicht vertreten sind.

222. Auch in der Dichtkunst wird schwebende Betonung durch Tonhöhe ausgeglichen. (Näheres bei Minor 117 ff., Sievers hebr. Metrik S. 68 f.)
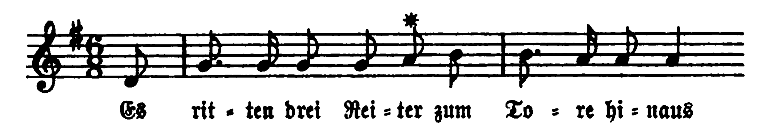
Wie dies von Wichtigkeit für die Kritik einer Liedvertonung werden kann, zeigt der feinfühlige Theoretiker Nottebohm bei

den Ausstellungen, die er an einem Jugendliede Beethovens macht. (Beethovens Studien S. 229.) Sie beziehen sich hauptsächlich auf die Deklamation. Gleich die erste Ausstellung gehört hierher; das Lied „Feuerfarb“ läßt der junge Beethoven beginnen.



Beide Dipodien sind aber steigend, darum macht Nottebohm mit Recht die Ausstellung, daß Beethoven dem Worte „bin“ einen höheren Ton gibt, als dem Worte „hold“.

223. In der Würdigung der einzelnen Fälle ist aber darauf zu achten, daß ein Auseinanderfallen von Tonstärke und Tonhöhe nur dann als belangreich anzusehen ist, wenn weder eine gerade Bewegung in einer Richtung den Tonhöhenzug beherrscht, noch lediglich der nächstbetonte hohe Ton auf der früheren Senkung antizipiert wird. Man sehe hier
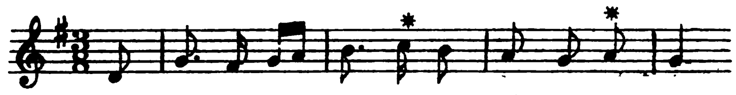


den ersten und hier
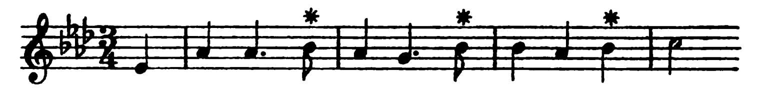


den zweiten Ausnahmsfall. Beide folgen mehr einem mechanischen Gesetz der Attraktion (vgl. **214**, 2).

Auch eine Stufe (Sekund) über die Höhe des guten Taktteils wird dieses Anziehungsgesetz noch wirken und dadurch das Auseinanderfallen von Höhe und Stärke um so weniger fühlbar werden lassen, je geringer die Quantität dieses höhergelegten schlechten Taktteils ist; z. B.
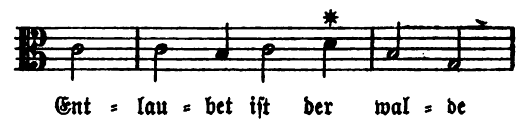


In diesen Grenzen hält sich auch manche Instrumentalmelodie, so Schuberts Impromptu:
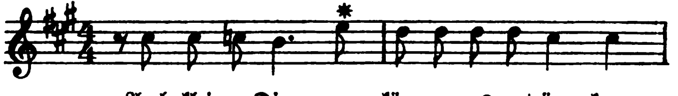


Sollte der melodische Reiz dieses Stückes mit solchen Kennzeichen schlichter Sangbarkeit nicht im Zusammenhang stehen?

224. Man merke aber nun die allmählich größere Freiheit in der Behandlung ähnlicher Stellen, die ich in kleinen Übergängen anreihe. Der Beginn unseres „Entlaubet" zeigt den höheren Ton in der Thesis schon nicht mehr stufenweise, sondern in Terz zum nächsten guten Taktteil abfallen.
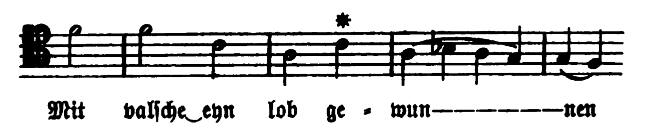


Das klingt schon ein wenig freier, eigenartiger. Einen Schritt weiter führt uns die folgende Art (Wolf Ital. Lb. I, 1 Anfang):
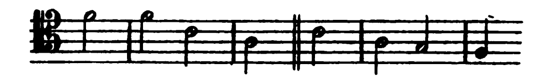


Aber auch hier ist noch eine begrenzte, leicht verständliche Linienführung zu sehen (die Linie h—d nach oben bogenförmig verlaufend: h e d). Auch schon bei Schubert, wo es allerdings motivisch ist: „Geheimes" („Über meines Liebchens Äugeln").

225. Wenn wir weiter gehen wollen und freiere, nicht aus Attraktion zu erklärende Beispiele für hohe Töne zu einer auch dem Sinn nach nicht betonten Senkung und auf schlechtem Takt-

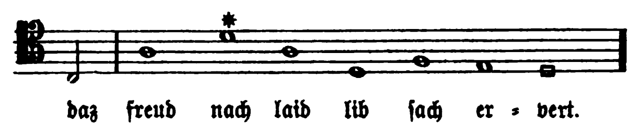
teil suchen, so werden wir gewahr werden, daß sie in den Blütezeiten des Liedes nur vereinzelt vorkommen. Einer der Fälle aus den Liedern der Jenaer Hs. bei Robyn (Holz-Saran-Bernouilli II, 19)



zeigt deutlich einen musikalischen Parallelismus als die Ursache



Häufiger findet sich die hohe Senkung in den Liedern des Mönchs von Salzburg. So in Nr. 22 der Mondseer Hs. (Mayer-Rietsch S. 337).
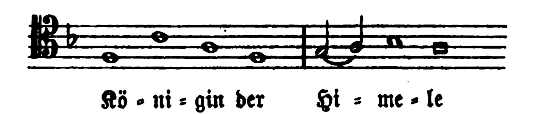


226. Ist dieser Fall deklamatorisch wohl erklärlich, so läßt die Häufung derartiger Senkungen in den Liedern „Nachthorn" und „Taghorn" eine gewisse Willkürlichkeit der Melodienbildung, beeinflußt durch instrumentale Gänge (166) erkennen.

Bei dem hübschen Lied Nr. 49 wirkt die zweite Senkung, die mit dem Quintsprung aufwärts von der Hebung erreicht wird, nicht unnatürlich, d. h. sprachwidrig:
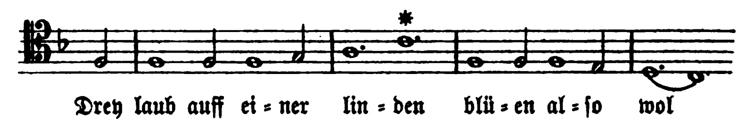


teils dürfte dies in dem Vokal i begründet sein, aber freilich auch in dem ganzen geschwungenen Tonhöhenverlauf der Zeile. Vgl. hierzu
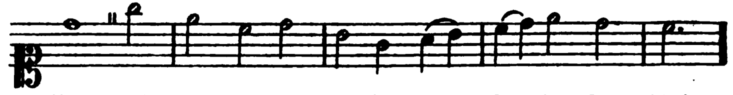


(Böhme Lb. S. 705) und Merkels Beobachtungen in der Wortsprache oben 205.

227. Als Tenor finden wir im 16. Jahrh. (Forster II, 1540 nach Böhme Lb.) eine Melodie mit solcher Senkung:
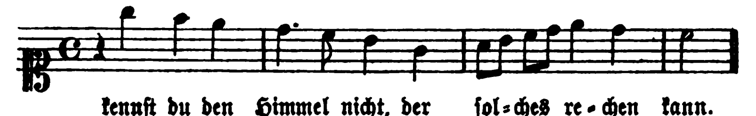


Abgesehen von der hübschen Linienführung (Aufsteigen des ersten Verses von der Tonika zur oberen Dominant, Abstieg im zweiten von der Tonika zur unteren Dominant) rechtfertigt der Ausdruck der Erwartung (s. oben Merkel) das Aufsteigen in der ersten Zeile zur Genüge.

228. In des Studenten Clodius Liedersammlung aus dem 17. Jahrhundert, soweit sie Riessen aus der Hs. veröffentlicht hat, findet sich ein bemerkenswertes Beispiel (Nr. 27, Vierteljahrsschr. VII, 644).
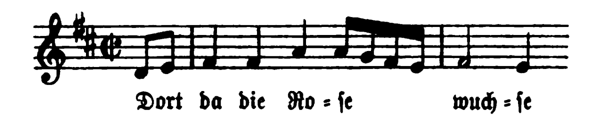


Die Stelle, in der zwei zerlegte Dreiklänge einander folgen und entsprechen, rechtfertigt den sprunghaft hohen Einsatz durch die Symbolik des Anlaufes, mit dem zum wuchtigen Kampfe Stellung genommen wird.

Musikalisch ist übrigens zu beachten, daß die Stelle als Proporz (Springtanz) zur Schrittanzmelodie im Verhältnis einer rhythmischen Variation steht. Man sehe



Eine andere von Clodius verzeichnete Melodie (Nr. 5, ebenda S. 654) hat erst in einer späteren Umwandlung eine solche sprunghaft hochgelegte Senkung zu verzeichnen. Ich gebe die ersten zwei Takte in drei (von Riessen gesammelten) Lesarten:

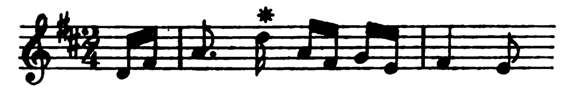
Clodius



Erk, I 49
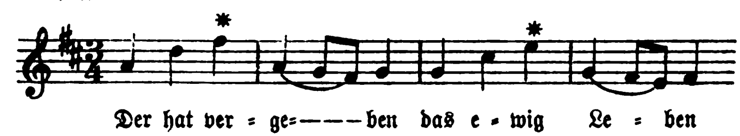


Erk, Liederhort Nr. 18
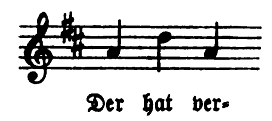


Man sehe, wie sich aus den Sekundfortschreitungen allmählich die Erweiterung zum zerlegten Durklang I-III-V-VIII vollzieht.

229. Mag bei der Einschiebung des hohen d die Vorstellung der Textworte mitgewirkt haben, so ist dies bei dem nächsten Beispiel aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gewiß nicht der Fall: „Von der edlen Music" (Friedländer I MB. S. 31, Verfasser unbekannt).
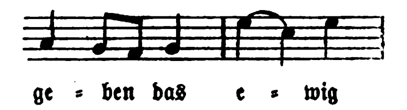


Es ist kein Musterlied. Die Akkordzerlegung, dann die genaue Wiederholung der Phrase um einen Ton tiefer (wenig abgeschwächt durch die Baßführung), endlich die Textbetonung im dritten Takt lassen das Urteil gerecht erscheinen. Vor allem aber ist das Fis im ersten Takte phonetisch nicht zu rechtfertigen.

Gut deklamiert wäre etwa



und wenn wir den Text ohne versetzte Betonung geben, würden die zwei nächsten Takte ungefähr so zu formen sein:



wodurch überdies eine neue Analogie, aber eine freiere zwischen dem ersten und dritten Takt geschaffen würde.

230. Wie hier der Melodieerfindung offenbar lediglich die zerlegten Akkorde ohne Rücksicht auf den Text zugrunde lagen, so sehen wir auch im nächsten Beispiel aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Akkordzerlegung als nächste Ursache einer hohen Senkung; doch ist es Reichardt gelungen, die so erzeugte Tongebung mit dem Wortsinn in Einklang zu bringen. Goethe, „Jägers Nachtlied" (Friedländer I MB. S. 199).
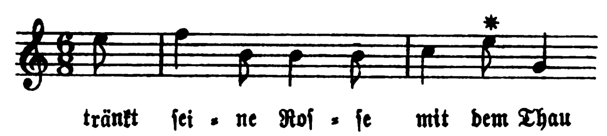


In der Wiederholung wird das „dein" eben noch emphatischer zum Ausdruck gebracht, das Metrum dabei aber gewahrt.
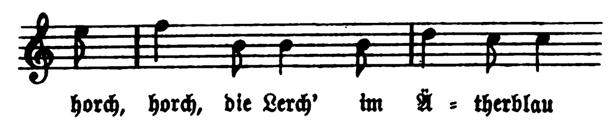
231. In der Liedkompositition des 19. Jahrhunderts sind die sprunghaft hochgelegten Senkungen gleichfalls nicht häufig, obwohl doch die Stimmführung in allen Dingen wesentlich freier wird.

Einige Anwendungsfälle mögen sich hier zur Vervollständigung des Bildes anreihen.

Shakespeare-Schubert, Ständchen.



Die leichtbeschwingte Melodie als Ganzes ist hier zur Erklärung in Betracht zu ziehen, ferner die Weise zur vorangehenden ersten Zeile, welche die Tonhöhe im Einklange mit dem Metrum zeigt:
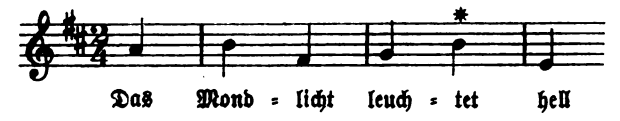


Unsere Stelle bietet hierzu nicht bloß eine Abwechslung, sondern eine Steigerung; um diese zu erzielen, mußte, da harmonisch der Vorhalt schon die Grenze des Ausdruckes ergibt, ein anderes Mittel ergriffen werden, die Erhöhung der Senkung. Diese Note soll aber beileibe keinen Nachdruck bekommen, dies würde mit dem Charakter des ganzen Liedes in Widerspruch stehen; ohne Nachdruck aber ist sie phonetisch nicht unmöglich und verleiht der Stelle den Reiz des Schalkhaften.

232. Gegenüber dieser flüchtigen Note gibt uns eine Stelle aus Goethe-Löwe „Der Fischer" zwei quantitativ bedeutende Senkungen dieser Art:
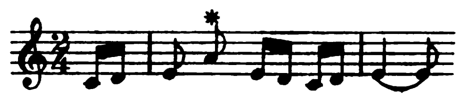


Hier wie überhaupt bei Löwe hat die musikalische Stilisierung einen großen Anteil an der Art der Vertonung. Die Singstimme gibt eine Reihe von Fundamentalschritten, wie sie sonst im Baß die Kadenz andeuten (250). Die Wirkungsabsicht geht hier nicht auf Wortakzentuierung aus, sondern auf die Charakterisierung des geschilderten Vorganges.

Eine leichtere Anwendung bietet wieder Brahms im „Sommerabend" (Schmidt):



Hier kann man mit einer phonetischen Erklärung sein Auslangen finden. Die Stimmerhebung dient zur Kennzeichnung der leichtherzigen, vertrauensseligen Antwort der Tochter auf die düsteren Ermahnungen der Mutter.
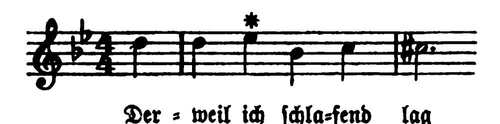
In Mörike-R. Franz „Ein Stündlein wohl vor Tag" ist das Hauptmotiv wesentlich originell durch die Stimmerhebung auf der zweiten Senkung



und wird um eine Terz höher zur zweiten Textzeile wiederholt, dann folgt noch eine so ausgezeichnete, aber kürzere Senkung.



Man beachte die Ähnlichkeit der Linienführung im Hauptmotiv bei Hugo Wolf.
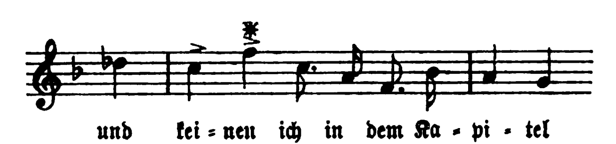


Freilich ist hier die Erhöhung in engeren Grenzen, nicht sprunghaft gehalten, dagegen wird der gewollte Ausdruck durch andere Mittel verstärkt, eines ist die Chromatik, ein anderes wird später noch zu erwähnen sein (235).

Das Spannende, die Aufmerksamkeit auf etwas Ungewöhnliches Lenkende ist die Funktion der Quarterhöhung bei R. Franz.

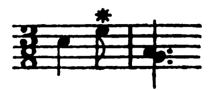
233. Wir sind bei Hugo Wolf angelangt, von dem ich noch zwei Beispiele anführen will.

Im Spottlied aus „Wilhelm Meister" schließt die Singstimme:



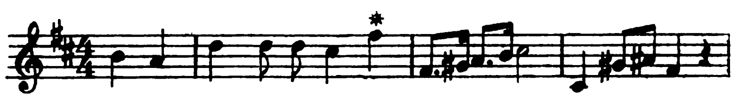
Die besondere Auszeichnung des „keinen" durch Quantität, Nachdruck und aufsteigende Tonhöhe entspricht der satirischen Antithese, die die Schlußzeilen aussprechen.

In den „Alten Weisen" von Keller=Wolf sehen wir noch Beispiele. „Das Köhlerweib ist trunken" bietet mehrere Wiederholungen des Motivs



Auch hier soll das Ungewöhnliche, Aufregende gemalt werden, in welchen Fällen auch der Rezitator ein Aufschlagen der Stimme eintreten lassen kann.

Endlich derb humoristisch in „Tretet ein, hoher Krieger"



Auch die versetzte Betonung „úm die Wéihnáchtszeit b'ckt" muß hier dem Humor dienen.

234. Überblicken wir die verschiedenartigen Fälle, so wird sich doch ein leitender Gedanke durch alle verfolgen lassen. Es werden stets besondere Affekte und Stimmungen diesem Vorgehen zugrunde liegen. Wenn wir die oben (**204**) erwähnte phonetische Regel über den durch die Tonhöhe ausgedrückten Stimmungsgehalt hier heranziehen, so sehen wir, daß eine Reihe stark aus dem Gewöhnlichen fallender Stimmungen durch diese besondere Art der mit der Dynamik in Widerspruch stehenden Tonhöhe gekennzeichnet wird.

235. Viel allgemeiner natürlich äußern sich leidenschaftliche Stellen durch die Tonhöhe in Verbindung mit oder wenig-

stens ohne Gegensatz zu dem dynamischen Akzent. Dahin gehört die Anwendung größerer Tonschritte und eines größeren allgemeinen Stimmumfanges bei leidenschaftlichem Gesang. Und da dieser vor allem in der dramatischen Musik seine Pflege findet, so stimmt mit dieser theoretischen Erwägung die Tatsache überein, daß die dramatischen Partien größere Tonschritte und größeren Stimmumfang aufweisen als die Singstimmen der Lieder. Ohne Zweifel wird dieses Verhältnis auch zwischen dem Schauspieler und dem Vorleser von Lyrik obwalten.

Die oben (207) noch im besonderen erwähnte Steigerung der Stimme bei steigender Aufregung und Leidenschaft wird nicht nur im Gesang gleichfalls zu beobachten sein (als Musterbeispiel möge das schon erwähnte Mörike-Wolfsche „Ein Stündlein wohl vor Tag" dienen), sondern diese Steigerung eines Motives durch Höherlegung ist als besonderes Mittel des Ausdruckes in die Instrumentalmusik übergegangen, wo sie eine wohlbekannte Erscheinung ist.

236. Ruhige Stimmungen werden dagegen durch kleine Intervalle, Tonwiederholungen und Motivwiederholungen auf derselben Stufe auszudrücken sein.

Man sehe die gemächliche Stimmung zu Anfang von Vogl-Löwes „Heinrich der Vogler". Tonwiederholungen können allerdings auch zum Ausdruck anderer Stimmungen verwendet werden. So des Schwatzhaften (Figaros erstes Auftreten in Rossinis „Barbier von Sevilla"), oder aber der Beklemmung, Verzagtheit (dem Rezitator schreibt man etwa „mit tonloser Stimme" d. h. eben mit tiefer, nicht modulierender Stimme, vor) oder endlich des Geisterhaften (der Tod in Claudius-Schuberts „Der Tod und das Mädchen").

Von solchen bestimmten Fällen abgesehen, läßt sich das Gesetz des Tonkontrastes (209) auch in der Musik und zwar viel leichter verfolgen, als derzeit in der Wortsprache. Es wird dort auch viel mehr ins Einzelne geführt, wie wir oben (178) gesehen haben.

237. Außer dieser allgemeinen Tendenz kontrastierender Tonhöhen haben wir in der Phonetik noch eine zweite verzeichnet gefunden, die uns noch kurz in ihrer Anwendung auf die Musik beschäftigen wird. Es ist die Tendenz des Abfallens der Tonhöhe

am Satzschlusse. Schon das technische Wort hat der Phonetiker mit dem Musiker gemein. Beide sprechen von Schlußfall, Kadenz.

Die tendenza fonica cadenzale verso il grave (Galli) ist schon des öfteren beobachtet worden, sie ist wohl ein so allgemeines melodisches Gesetz, daß sie der Aufmerksamkeit nicht entgehen konnte. Doch ist seine Verbindung mit der Phonetik der Wortsprache einerseits, sowie die Heranziehung der Gesetze einstimmiger Melodiebildung doch wohl noch nicht in genügendem Maße benutzt worden.

238. In dem schon erwähnten Kurvenbilde des Toastes Jefferson-Rips (s. oben **203**) haben wir einen ruhig zu sprechenden Satz: I wouldn't keep it as long as that. Die Tonhöhe bewegt sich nicht nur zum Ende absteigend, sondern auch von Anfang aufsteigend und in diesem Falle ist sogar Anfang und Ende auf demselben Punkt (75) der Ordinate verzeichnet. (Scripture Tafel XIII.)

Auch die einstimmige Melodie und bis zu einem gewissen Grade die Hauptstimme eines mehrstimmigen Satzes werden im allgemeinen diesen Verlauf zeigen. So schon im gregorianischen Gesang. Fälle wie das „Ite missa est" (in festis solennibus) mit dem Einsetzen auf dem höchsten Ton bilden eine deutliche Ausnahme. Auch in den weltlichen Liedweisen findet sich dieses Einsetzen mit dem höchsten Ton selten vor. (In Böhme, Volkst. Lieder, fand ich ein Beispiel Nr. 467.)

239. Dagegen werden sich drei Haupttypen für das Verhältnis von Ausgangspunkt und Endpunkt ergeben. Nennen wir den Punkt der Ordinate beim Beginne der Kurve a, beim Ende e, so haben wir

1. den Fall wie bei dem Satze aus dem amerikanischen Trinkspruch $Oa = Oe$,

2. den Fall, daß der Anfang höher liegt, das Ansteigen also geringer ist als das Sinken der Stimme $Oa > Oe$, endlich

3. den umgekehrten Fall $Oa < Oe$, der gerade in einer Gepflogenheit des deutschen volkstümlichen Liedes öfter zur Anwendung kommt und zwar durch den Anstakt der Unterquart (Dominant, 181). Bewegt sich nämlich die weitere Melodie im

„authentischen" Umfang, d. h. hauptsächlich zwischen den Oktaven der Tonika, so ist jener Auftakt der beiweitem tiefste Ton, die Kadenz führt natürlich nur zur Tonika, der Abstieg ist also nicht so groß als das Ansteigen, d. h. Oa kleiner als Oe.

In den volkstümlichen Liedern Böhmes habe ich diese Erscheinung 28mal gezählt. Dabei wurden die vielen Fälle unberücksichtigt gelassen, wo sich dieses Ansteigen von der Unterquart auch innerhalb des Liedes wiederholt, da hier die Bogenlinie unterbrochen ist, ferner jene Fälle, wo auch der weitere Verlauf der Tonweise plagal ist, d. h. sich wesentlich zwischen dieser Unterquart und der Oberquint bewegt.

Hier wäre des von Merkel in seiner Laletik zitierten Ungenannten zu gedenken, der schon für die Wortsprache eine Regel aufstellt, wonach bei Beginn mit kurzer Silbe mit der Unterquart des Hauptttones eingesetzt, dann zum Hauptton mit geringen Erhebungen (bis zur Terz oder Quart) vorgeschritten und schließlich zur Unterquart zurückgekehrt wird. Also ganz das Bild einer plagalen Melodie mit Auftakt.

Der Auftakt der Unterquart an sich spielt auch in der Instrumentalmusik eine große Rolle, so bei Beethoven ungezähltemale ganz in volkstümlicher Manier, z. B. im Andante der 1. Symphonie, ähnlich im Finale der Klaviersonate op. 10, aber auch schon in der Sonate op. 2, Nr. 1 und im Adagio des Quartetts op. 18, Nr. 2, wo der Auftakt erst später von Beethoven zugesetzt worden ist (Nottebohm, Zweite Beethoveniana S. 564), bis zur fugierten Variante des Hauptthemas der Rudolf-Sonate op. 106. Diese Tatsache wird später in einer Schlußreihe weiter zu verwerten sein (**301**).

240. Kehren wir zu unserer Hauptuntersuchung zurück, so finden wir ein Absteigen zum Schluß im einstimmigen strengen Satz geradezu als Vorschrift (**153**), aber auch heute noch als Regel bei der melodieführenden Stimme, also insbesondere auch beim Einzellied. (Der in Liedern, aber insbesondere in Arien früher stark geübte Mißbrauch, dem Sänger durch eine Tonhöhensteigerung mit einem kraftvollen Schlußton einen „guten Abgang" zu verschaffen, kann natürlich jene Regel nicht beeinträchtigen.)

241. Nicht so allgemein durchgeführt, aber doch bis zu einem gewissen Grade regelmäßig erscheint ein Ansteigen der Tonhöhe zu Beginn des Liedes. Ziehen wir die noch viel höhere Bedeutung dieser Vorschrift für die mittelalterliche Gesangmusik in Betracht, so wird sich daraus eine Ausdrucksweise erklären lassen, die bisher einigermaßen dunkel war. Zugleich wird diese Erklärung ein gutes Gedächtnismittel für die betreffenden Regeln sein, ich meine bei den Mensuralligaturen.

Gehen wir nämlich von dem Gedanken aus, daß die Schlußnote der Melodie als Ruhepunkt eine Dehnung erfährt, und nehmen wir zwei Hauptquantitäten an, longa und brevis, so werden wir die longa dem Schlußton, die brevis den übrigen Tönen zuschreiben.

Gehen wir weiter von unserer Regel des Ansteigens und Schlußfalles aus und kombinieren wir beide Normalfälle in Anwendung auf eine ligierte Notenreihe, so ergibt sich uns für eine ansteigende Ligatur die Deutung der ersten Note als brevis (die Mittelnoten bleiben breves in den meisten Fällen), desgleichen bei abfallendem Schluß die letzte Note als longa. Das erscheint also als das Normale, Regelrechte. So sah es auch der Mensuralist an, denn eine solche zu Anfang aufsteigende Ligatur heißt ihm cum proprietate und die am Schluß absteigende cum perfectione. Änderungen müssen dann eigens notiert werden, sei es durch Anfügung eines Striches (cauda) oder schräge Verbindung zweier Noten (ligatura obliqua).

So gewinnt das Wort proprietas und seine Umschreibung bei Franchinus Gafor, der sich wieder auf Franco beruft, eine größere Klarheit. Denn die ordinata constitutio et positio läßt sich nun in ihrem Wortsinn besser verstehen, als es z. B. nach der Übersetzung Bellermanns (Mensuralnoten S. 12) möglich ist. Es ist dann aber eine weitere Folge, daß in dieser Stelle auf den cantus planus wegen der Tonhöhenanordnung, nicht wegen der Rhythmik Bezug genommen wird; deswegen scheint mir wenigstens diese Quellenstelle zum Beweise des musikalischen Rhythmus des gregorianischen Gesanges nicht geeignet (wie Bernoulli S. 120 f. annimmt).

Den mnemotechnischen Wert, der sich aus der Erkenntnis dieser Zusammenhänge für die Auflösung der Ligaturen ergibt, kann ich aus Erfahrung bestätigen.

242. Zur Liedweise zurückkehrend haben wir demnach in der mit Kadenz abschließenden Liedweise, Strophe oder dem mit Kadenz versehenen Strophenteil, also innerhalb eines großrhythmischen Abschnittes, regelmäßig ein Ansteigen und Abfallen zu beobachten, was von selbst einen Höhepunkt (centroid) zwischen beiden voraussetzt.

Sievers (Phonetik) nennt dies (für die Wortsprache) das Gesetz der auf- und absteigenden Tonhöhe /—^—\ und setzt es in Analogie zum Gesetz vom Zu- und Abnehmen der Stärke, z. B. für die Druckstärke der Silbenglieder.

So ergibt sich im großen ganzen eine Übereinstimmung zwischen Wort- und Tonsprache in der Beobachtung, daß die Tonhöhenlinie (curva melodica, curve of pitch) bogenförmig nach oben gewölbt verläuft.

243. Ist nun so im allgemeinen und vielfach nach verschiedenen Gesichtspunkten auch im Einzelnen die Richtung der Tonschritte bestimmt, so scheint doch (trotz der Angaben Merkels und seiner Vorgänger) nicht das Gleiche von ihrer Größe zu gelten (Sievers Rektoratsrede). Freilich fehlen auch hier noch systematische und mit modernen Hilfsmitteln gepflogene Untersuchungen. Doch wird ein besonderer Gradunterschied zwischen Prosa und Poesie als feststehend anzusehen sein.

In der Musik ergibt sich durch Vergleichung ein ähnliches Auseinandergehen in der Größe der Intervalle (s. oben „Ein Stündlein wohl vor Tag") bei einer im allgemeinen gleichen Richtung der Bewegung, soweit es eben „gut deklamierte" Vertonungen sind. Durch diesen letzteren Vorbehalt und die darin eingeschlossene Forderung des Anschlusses an die Bedingungen der richtigen Rezitation ist aber der Zusammenhang zwischen dem Worttext und seiner Vertonung auch in bezug auf die Tonhöhenbewegung gegeben und es wird am Schluß dieser Arbeit darauf zurückzukommen sein.

Lied mit Simultanharmonie.

244. In der vorstehenden Untersuchung der Grundgesetze des Liedbaues war zwar zunächst das rein einstimmige Lied als Ausgangspunkt genommen, doch wurde, wie schon oben (30) angekündigt, auch das Lied mit Simultanharmonie mit seiner Hauptstimme in den Kreis der Betrachtung gezogen. Wir haben nun noch die Veränderungen zu untersuchen, welche die Liedweise durch Hinzutritt weiterer Stimmen erfährt und wie diese selbst sich gegenseitig verhalten.

Diese weiteren Stimmen können, wie auch schon erwähnt wurde, ebenfalls zu singen sein (mehrstimmiges Lied) oder sie werden von einem oder mehreren Instrumenten gespielt (Einzellied mit Spielteil), endlich kann beides vereint sein.

Mehrstimmiger Gesang.

245. Alle mehrstimmige Musik beruht auf einem Kompromiß: die wagrechte Entwicklung (Tonhöhenbewegung der Einzelstimmen) muß der senkrechten (dem jeweiligen Zusammenklang) Zugeständnisse machen. Wie trotzdem beiderseits die möglichste Freiheit des Ausdruckes zu erzielen ist, lehrt die Schule des Kontrapunktes.

Mit Recht wird zuerst der Kontrapunkt des strengen Satzes gelehrt. Er hat sich unmittelbar an die Lehre vom einstimmigen strengen Satz anzuschließen, ihn daraus nur mit Hilfe der Intervallenlehre ohne Zuhilfenahme der Akkordlehre zu entwickeln und so vom zweistimmigen Satz aufwärts fortzuschreiten.

Wie wir die Lehren des einstimmigen strengen Satzes (die ja eben nichts anderes sind als ein Auszug der Kompositionslehre des alten einstimmigen Gesanges) für die Technik des einstimmigen Liedes verwerten konnten und mußten, so wird uns die Betrachtung einiger Hauptlehren des Kontrapunktes den Schlüssel zur Beantwortung der oben gestellten Frage nach den durch die Mehrstimmigkeit bedingten melodischen Änderungen an die Hand geben.

246. Zuerst die Regeln über die Zulassung verschiedener Zusammenklänge. Schulmäßige Scheidung des Konsonanz- und Dissonanzbegriffes. Die Quart erscheint dissonant. Die Regelung des Dissonanzeintrittes ergibt eine verschiedene Behandlung der Stimmen.

Strenger im zweistimmigen Satz und in den Beziehungen der untersten Stimme eines mehr als zweistimmigen Satzes zu jeder der übrigen Stimmen.

Freier in den Beziehungen dieser übrigen Stimmen untereinander, hier ist reine Quart, übermäßige Quart und verminderte Quint ohne Vorbereitung oder Durchgangscharakter zugelassen.

247. Wir sehen also hier einen Hauptsatz der Kontrapunktlehre (der merkwürdigerweise in den Lehrbüchern gar nicht oder nur sehr beiläufig gestreift wird): die besondere Stellung der tiefsten Stimme. Als ich über den Grund dieser Erscheinung nachdachte, stellte sich mir eine psychologische Hypothese vor, die ich gleich darlegen und zu begründen versuchen will. Je nach der Art dieser Begründung würden sodann die geschichtlichen Tatsachen der Kontrapunktentwicklung als Folge oder Ursache der psychologischen Erscheinung anzusehen sein.

Als den hier in Betracht kommenden psychologischen Vorgang nehme ich das von unten nach oben Hören an. Damit soll natürlich nicht ein sukzessiver Vorgang gemeint sein, sondern nur die Art der Auffassung des Hörenden bezeichnet werden.

Dieser Gedanke, der sich mir von der musiktechnischen Seite her, unabhängig von Stumpfs Bemerkung („Wir beurteilen die Tonreihe sozusagen von unten her“, Tonpsychologie I, 149) aufgedrängt hat, findet in den von Stumpf mitgeteilten Beobachtungen

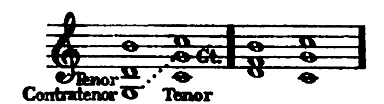
und daraus abgeleiteten Regeln (insbesondere II, 384) eine wertvolle psychologische Stütze; freilich bedarf er noch einer eingehenden Prüfung durch das Experiment. Wir finden nun zwar, daß bei Versuchen über Tonurteile häufig der oberste Ton des zu analysierenden Klanges zuerst genannt wurde (II, 377, 379, vgl. aber 367). Diese können aber einstweilen wenigstens nichts dagegen beweisen. Denn die Experimente waren nicht zu dem Zwecke der Beantwortung unserer Frage unternommen worden, die Aufmerksamkeit der Versuchspersonen daher nicht auf diesen Punkt hingelenkt. Es konnte also hier der Zufall im Spiel sein, oder die Gewöhnung an den melodieführenden Charakter der Oberstimme, welcher Gedanke für solche Versuche ausdrücklich auszuschalten wäre. Schränken wir überdies diese Art des Hörens auf simultanharmonisch Denkende ein, eine Einschränkung, die der Hypothese eine entwicklungsgeschichtliche Grundlage gäbe, so wären jene Versuchspersonen, als noch nicht harmonisch ausgebildet (Kinder) von vornherein auszuschließen.

Wenn ich Stumpfs Gedankengang recht verstehe, nimmt er eine solche Einschränkung nicht an; vielmehr würde die größere Ausdehnung, Breite der tiefen Töne (ganz abgesehen von der Vorstellung dickerer Saiten u. s. f.) eine solche Annahme als allgemeine stützen. Hier könnten räumliche Assoziationen mitspielen. Das Bauwerk muß nach dem Gesetz der Schwere von unten aus errichtet werden. So bauen wir auch Akkorde auf, wie der ganz geläufige Tropus sagt.

248. Dagegen stellt sich in dieser Richtung ein gewisser Gegensatz für die einstimmige und simultanharmonische Musik heraus, wenn wir auf die geschichtliche Entwicklung Bedacht nehmen. Von den Versuchen, mehrere schon vorhandene Weisen zueinander zu setzen (auch heute noch werden solche Versuche gemacht, die natürlich keinen künstlerischen, sondern nur Kuriositätswert besitzen), ist hier abzusehen. Als entwicklungsfähig zeigte sich die Verwendung einer Melodie (cantus), über die zunächst eine zweite Melodie komponiert wird (discantus). Die erste Melodie, als der Repräsentant des ursprünglichen einstimmigen Gesanges, wird nun auch Tenor genannt. Als das Ausdrucksmittel des

zweistimmigen Satzes erschöpft war und eine dritte Stimme versucht wurde, gab man ihr den Namen contratenor. Er ergeht sich bald unter, bald über dem Tenor. Dem macht die Vierstimmigkeit ein Ende. Der Kontratenor spaltet sich in einen contra-(tenor) altus (über dem Tenor, vgl. franz. haut-contre, ital. contr' alto) und einen (contratenor)bassus (unter ihm). Der discantus erhält auch zuweilen den Namen supranus. Dies der Ursprung der vier Bezeichnungen, Sopran (Diskant), Alt, Tenor, Baß, die später allgemein auf die vier Hauptlagen der menschlichen Stimme angewendet wurden.

Im 16. Jahrhundert vollzieht sich auch in dieser Hinsicht ein Umschwung. Das Gewichtsverhältnis der Stimmen verschiebt sich. Der Tenor vereinigte in sich ursprünglich (im zweistimmigen Satz) zwei Funktionen, er war melodische Hauptstimme und zugleich die Grundstimme. Auch noch gegenüber dem älteren Kontratenor blieb ihm dieses Doppelgewicht zum guten Teil gewahrt, dies zeigen die Kadenzen.



Dieses Verhältnis, etwa durch das Schema

1. Gegenstimme
Tenor
2. Gegenstimme

ausgedrückt, macht nun allmählich einem anderen Platz nach dem Schema

Melodieführende Stimme
Mittelstimme(n)
Grundstimme

d. h. die Doppelfunktion des Tenors wird geteilt, die melodieführende Bedeutung geht auf die Oberstimme, die Bedeutung als Grundstimme auf den Baß über, oder noch besser gefaßt: die Führung in der Horizontalentwicklung übernimmt die Oberstimme, die Führung in der senkrechten (Querschnitt-)Entwicklung fällt dem Baß zu,

d. h. er ist für den jeweiligen Zusammenklang die erste und wichtigste Stimme.

Von dieser Umwandlung der Technik (Heraussetzung einer eigentlichen Baß- oder Grundstimme) mag also die Gewöhnung des von unten nach oben Hörens erst ihren Ausgangspunkt genommen haben.

Nun sehen wir diese Auffassung theoretisch-praktisch in manchen Dingen als Voraussetzung wirksam. Der Sprachgebrauch nimmt die Reihenfolge der Notenlinien von unten nach oben, bezeichnet also die unterste als erste u. s. f., wovon nur die italienische und spanische Lautentabulatur seinerzeit eine Ausnahme gebildet hat.

Ferner pflegen die Tonleitern im Gegensatz zur griechischen Art primär aufwärts gerichtet zu werden. Dies zeigt sich schon in älteren Kompositionen, die über die Hexachordleiter kontrapunktieren und diese stets zuerst aufsteigend einführen. Für die neuere Zeit gilt dies in noch ausgesprochenerem Maße. Für den typischen Fall des Ansteigens und darauffolgenden Absteigens kann wohl auch auf die Analogie mit dem normalen Tonverlauf der Rede hingewiesen werden (238).

Als Einwand gegen dieses primäre Ansteigen der Leiter könnte die der dualistischen Theorie angehörige negative Leiter entgegengehalten werden, d. h. die primär abwärts gerichtete Molltonleiter (also a-moll von $\overline{e}$ bis e). Dieser Einwand steht und fällt natürlich mit der dualistischen Theorie selbst. Gegen sie hat nun gerade auch Stumpf (Beitr. I) ganz bedeutende Gründe vorgebracht, am schlagendsten scheint mir das Beispiel des so häufig vorkommenden raschen Wechsels eines gleichnamigen Dur- und Mollakkords zu sein. Welche Umstülpung unseres tonalen Empfindens müßte hier in rascher Folge Platz greifen! Da wir aber eben die Harmonik beider Tongeschlechter nicht als symmetrische Umkehrung empfinden, so hübsch sie auch in der Konstruktion aussehen mag, so lassen wir auch die Molleiter zuerst aufwärts steigen (freilich mit Anlehnung an das Dur durch Alteration in der zweiten Hälfte der Leiter).

Für unsere Hypothese möchte ich endlich noch anführen, daß bekanntlich der in der Notenschrift durch eine Wellenlinie ange-

deutete harfenierende Anschlag eines Akkordes am Klavier (arpeggiando) regelmäßig vom Baß aufwärts geschieht. Auch die Gepflogenheit des Orgelspielers, den Baßton (Pedal mit oder ohne Manual) zuerst allein erklingen zu lassen, dürfte von diesem Hörstandpunkt seine Berechtigung ableiten.

249. Durch diese Annahme der Beurteilung eines Zusammenklanges von unten nach oben erklären sich einige simultanharmonische Regeln, so die Zulassung des Vorhaltes $\begin{smallmatrix}9 & 8\\ c & -\end{smallmatrix}$, nicht aber seiner Umkehrung $\begin{smallmatrix}c & -\\ 7 & 8\end{smallmatrix}$ in strengen Satz, ferner die Behandlung des (Terz-)Sextakkordes als konsonierenden und des Quartsextakkordes als dissonierenden Zusammenklanges.

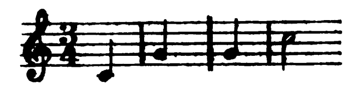
Gerade an dem Beispiel des Quartsextakkordes könnte übrigens ein neuer Einwand gegen die Hypothese mit Heranziehung der hier schon erwähnten Theorie Lipps' vom Zielton (**167**) gemacht werden.

Lipps sagt, der Gang von der Tonika zur Dominante ist eine Frage (Bewegung von einem zweiteiligen Rhythmus zu einem dreiteiligen), der umgekehrte Gang eine Anwort. Das würde nun auf meine Hypothese angewandt ergeben, daß beim Hören von unten nach oben der Zusammenklang der Quint (Tonika zur Dominant) weniger befriedigen könnte, als der Zusammenklang der Quart, oder, da dies der Erfahrung widerstreitet, daß eben jene Vermutung vom Hören von unten nach oben zu verwerfen ist. Da scheint mir aber eines vor allem zu beachten nötig, dessen Mangel ich schon oben bei der Theorie der Melodie (5) feststellen mußte, das rythmische Element.

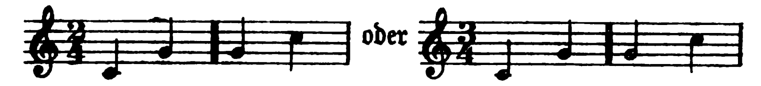
Nur c—g′ ist Frage, nur g—c′ Antwort, in Noten



oder noch deutlicher



Dagegen verwischt die Rhythmisierung



jede Spur dieser Empfindung. In dieser letzteren Art aber muß das Hören von unten nach oben aufgefaßt werden, d. h. der unterste Ton gilt uns auch als rhythmisch stärkster. Auch das würde sich aus genauen Stärke- und Dauermessungen etwa von harfenartig angeschlagenen Akkorden ohne Zweifel ergeben.

250. Aus dieser Eigenschaft der Grundstimme, der Träger der jeweiligen senkrechten Klangentwicklung zu sein, ergibt sich aber naturgemäß eine weitere Eigentümlichkeit derselben. Betrachten wir sie nämlich in ihrem eigenen Verlauf als Melodie, so wird sie darin mehr oder weniger von ihrer Funktion als Grundstimme vertikaler Entwicklung beeinflußt sein. Das Ergebnis dieser Beeinflussung ist die Erscheinung der Fundamentalschritte. Wie diese zuerst in den Kadenzen auftreten (I-V-I, I-IV-I), so werden sie auch später hier am reinsten zum Ausdruck kommen (IV-V-I, II-V-I u. s. f. vgl. 153). Da sie ihrer Natur nach meist aus größeren Tonschritten bestehen, sind sie vom melodischen Standpunkt aus nicht besonders schön zu nennen. Doch hat sie die Gewohnheit bis zu einem gewissen Grade sanktioniert, ja sie sind zuweilen in die melodieführende Stimme übergegangen (man vergleiche die Stelle in Goethe-Löwe „Der Fischer" oben 232).

Sie werden übrigens häufig (wie in der eben angezogenen Stelle), nicht allein durch die Weite der Tonschritte, sondern auch durch eine größere Stetigkeit, Dauer der betreffenden Töne gekennzeichnet. Auch darin ist die Baßstimme Erbin der alten Tenorstimme.

251. Geschichtlich haben die Fundamentalschritte ohne Zweifel auch die Bedeutung, zur Bildung des akkordlichen Denkens beigetragen zu haben. Denn in den akkordmäßigen Falsobordonstellen der Meister des 16. Jahrhunderts finden wir sie schon deutlich ausgeprägt. Als dann das Akkordbewußtsein zum Durchbruch

kam, entstanden auch abgekürzte Notenschriften, so die von Mersenne erwähnte spanische Lautennotierung mit großen Buchstaben für die einzelnen Akkorde, so besonders die italienische Orgeltabulatur oder Generalbaßschrift, welche nach dem im vorhergehenden dargelegten Verhältnisse des Basses zu den übrigen Stimmen weit weniger den Vorwurf der Mechanisierung harmonischer Verhältnisse verdient, als insbesondere die Anhänger der dualistischen Theorie gegen sie erheben.

Heute, wo diese Generalbaßfunktion der tiefsten Stimme dem Kunstschüler früher zu eigen gemacht wird, als die wagrechte Linienführung in den einzelnen Stimmen, indem die Harmonielehre dem Kontrapunktstudium vorangeht, wird es wieder als besonderer Erfolg guter Stimmführung gerühmt, wenn es gelingt, der Baßstimme eine tadellose melodische Führung zu geben und also zwischen ihrer Vertikalbestimmung und den Erfordernissen der horizontalen Stimmführung einen glücklichen Ausgleich zu treffen.

252. Es mögen nun einige Hauptzüge jener melodischen Änderungen erörtert werden, die die Rücksicht auf das Zusammentreffen mehrerer Stimmen erfordert.

Ich beginne wieder mit den rhythmischen Erscheinungen.

Als erste tritt uns hier das Erfordernis der metrischen Gebundenheit entgegen. Der nach Zeiteinheiten gemessene Gesang (cantus mensurabilis) wurde eine Notwendigkeit, als man mehrere rhythmisch nicht identische Stimmen gleichzeitig zu singen versuchte. Während also der sogenannte cantus planus (der mittelalterliche einstimmige Kirchengesang) sowohl als Einzelstimme wie auch bei organalem Hinzutreten gleichzeitiger, stets der Hauptstimme sich anschmiegender Intervalle keine strengen Quantitätsverhältnisse zu beobachten brauchte und nach der verbreitetsten Ansicht auch wirklich nicht beobachtet hat (freilich wird sich bei Massengesang eine gewisse metrische Gebundenheit von selbst einstellen, läßt sich dies doch schon in der Wortsprache, beim Beten einer ganzen Gemeinde, Rezitieren einer Schulklasse beobachten), kam mit dem Auftreten des discantus (déchant) die einheitliche Messung der Noten zur Geltung.

Auch ein einstimmiger (und Einzel-) Gesang kann metrisch streng gebunden sein; dies wird insbesondere dann zutreffen, wenn die gesungene Tonreihe eng an einen Text anschließt, dessen Sprache vorwiegend quantitierend ist, so im Griechischen. Daß sich im Mittelalter diese Tradition verloren hat, sowie man auch akzentuierende gereimte Poesie in lateinischer Sprache schrieb, ist wohl auf den Einfluß der in die Kulturbewegung eintretenden neuen, insbesondere germanischen Sprachelemente zurückzuführen.

253. Das älteste deutsche Lied kennt also neben dem selbstverständlich taktmäßig geordneten Tanzlied eine einstimmige, metrisch ungebundene Form, die sich an den Kirchengesang anschließt; in dieser Form sind die nicht tanzmäßigen Minneweisen abgefaßt (wie R. v. Liliencron hervorgehaben hat). Heute, wo ein selbständiges musikalisches Taktsystem durchgeführt ist, bietet dieses Erfordernis der metrischen Gebundenheit kein besonderes Kennzeichen des mehrstimmigen Gesanges dar. Immerhin wird der Einzelgesang ohne oder mit lediglich instrumentaler Beigabe metrisch freier sein als Chorgesang. Versuche, z. B. den Chor rezitativisch singen zu lassen, sind wegen der Schwerfälligkeit der Gesamttongebung nicht günstig ausgefallen.

254. Auf die (klein-) rhythmische Gestaltung übergehend, finden wir im allgemeinen die Grenzen der Entfaltung in den einzelnen Stimmen nicht sehr enge gezogen. Der Kontrapunktlehrgang baut sich bekanntlich auf einer Kombination steigender Stimmenanzahl und vorschreitender rhythmischer Differenzierung auf. Letztere wird schematisch in sechs Gattungen vollzogen. (Note gegen Note, zwei Noten gegen eine u. s. f. bis zum gemischten Kontrapunkt.) Im gewöhnlichen Sprachgebrauch werden aber zwei Gattungen einander gegenübergestellt, homophone und polyphone Musik. Da jedoch erstere nicht etwa strenge auf den Contrapunctus aequalis (Note gegen Note), beschränkt wird, sondern auch bedeutende rhythmische Selbständigkeit einzelner Stimmen zuläßt, wenn nur nicht eine besonders starke Stimmenverwebung vorhanden ist, so kann die Einteilung in Homophonie und Polyphonie als zwei spezifisch verschiedene Gattungen der Mehrstimmigkeit wissenschaftlich nicht aufrecht erhalten werden.

Die oben erwähnten Grenzen rhythmischer Entfaltung der einzelnen Stimmen werden lediglich durch das Erfordernis gezogen, daß die Übersichtlichkeit und Klarheit des ganzen Aufbaues nicht verloren gehe. Daß diese Gefahr bei der gesanglichen Mehrstimmigkeit näher liegt als bei der instrumentalen, erhellt schon aus der Verbindung mit dem Worttext; zudem sind der Beweglichkeit der Singstimme ja schon an sich engere Grenzen gesteckt.

255. Die großrhythmische Gliederung wird von der Mehrstimmigkeit nur in großen Formen beeinflußt, im Lied wird keine wesentliche Änderung zu vermerken sein.

256. Zur Tonfolge übergehend, werden wir zum Teil stärkere Abweichungen von den Grundgesetzen beobachten können.

Im allgemeinen läßt sich das Gesetz aufstellen: Die Beschränkungen in der freien Tonfolge des mehrstimmigen Satzes wachsen im geraden Verhältnis zur Anzahl der Stimmen und im umgekehrten Verhältnis zu ihrer rhythmischen Selbständigkeit.

Die Anzahl der verwendeten, voneinander verschieden geführten Stimmen (mehrfache oder chorische Besetzung einer Stimme, die nur auf die Klangfarbe Einfluß hat, kommt hier nicht in Betracht) ist sehr wechselnd. Die Geschichte der mehrstimmigen Technik, wie überhaupt jeder künstlerischen Technik, zeigt ein Entwicklungsbild, das sich in vier Hauptphasen gliedern läßt:

1. Kleine Anfänge, die dem künstlerischen Ausdruck, soweit er überhaupt erreicht wird, etwas Herbes, Sprödes geben.

2. Mittlere Entfaltung. Die nun gewonnene Technik genügt jeder Art künstlerischen Ausdrucks.

3. Reiche und überreiche Formen. Sie sind Kennzeichen der Übersättigung an einer bestimmten Technik und Kunstrichtung. Andere Techniken und Richtungen benutzen diesen Zustand, um sich in den Vordergrund zu schieben. Für jene Technik tritt eine Art Verfallszeit ein.

4. Wiederaufnahme der Technik in einer objektiveren Zeit mit dem nun als richtig erkannten Stande mittlerer Entfaltung.

Die ersten drei Punkte decken sich mit der bekannten Einteilung der Stilperioden in die archaistisch-strenge, klassisch-schöne und reiche (epigonenhafte). Doch ist die Einteilung eben auf

einzelne Techniken einzuengen. Denn nicht ganze Kunstperioden lassen sich so schematisieren, daß sich Aufschwung und Verfall im ganzen Kunstbereich gleichmäßig ablösen. Es werden häufig Verfall auf der einen und Aufschwung auf der anderen Seite Hand in Hand gehen. Nichts scheint mir denn auch verfehlter, als einzelne Zeitabschnitte als solche in Bausch und Bogen mit dem Stigma der Verfallszeit zu belegen, wie etwa unsere Zeit, was tatsächlich geschehen ist. Sie mag sich damit trösten, daß auch im Jahre 1805 über den Verfall der Tonkunst geklagt worden ist (G. C. Grosheim). Daß dies auch heute wieder gerade von deutscher Seite geschieht, ist ein Akt besonderer Undankbarkeit. Es laufen also stets mehrere Entwicklungsprozesse nebeneinander her oder greifen zeitlich ineinander ein; dies gilt von einzelnen Techniken, Kunstformen, nationalen Sonderentwicklungen u. s. f. Dieselbe Zeit bietet in der einen Richtung Aufschwung, in der anderen Blüte, in einer dritten etwa Verfall.

257. Die mehrstimmige Gesangmusik hat in bezug auf die Anzahl der Stimmen diese Entwicklung vollständig durchlaufen und ist jetzt in dem ruhigen Stadium der vierten Phase angelangt. Der erste Zeitabschnitt brachte zwei- und dreistimmige Sätze (s. oben S. 162 f.). Ihnen folgte die Blütezeit des vier- bis sechsstimmigen Gesanges. Darauf kam die Zeit hypertrophischer Gestaltungen (man sehe z. B. die Probe aus der 40stimmigen Motette Spem in alium non habui [von acht fünfstimmmigen Chören] des Thomas Tallis [† 1585] bei Grove, Dictionary III 274). Die unbegleitete Chormusik wird sodann ganz in den Hintergrund gedrängt. Heute, wo sie wieder auflebt, ist man sich klar, daß in der Anzahl von vier voces aequales oder vier bis acht gemischten Stimmen oder höchstens 16 Stimmen bei alternierenden Chören das richtige Maß erreicht ist. Denn was darüber hinausgeht, bietet im Verhältnis zum technischen Aufwand nicht die entsprechend gesteigerte künstlerische Wirkung, widerspricht also dem Gesetz von der Ökonomie der künstlerischen Mittel.

Hier möge an die Entwicklung der Kammermusik für Streichinstrumente erinnert werden, die heute das Trio (Geige, Bratsche, Violoncell) ebenso selten pflegt als die Formen, die mehr als

sechs (oder acht) Instrumente beschäftigen und daß auch hier vier oder fünf sich als klassische Mitte erwiesen haben. Dagegen scheint die Orchestermusik derzeit auf dem Wege zum dritten, überreichen Stadium begriffen zu sein. Freilich ist hier der größere Spielraum für die Instrumente überhaupt, dann die Verschiedenheit der einzelnen nach Klangfarbe, Beweglichkeit u. s. f. ein Grund, warum beim Orchester nicht sobald eine Hypertrophie zu befürchten ist.

258. Die Vereinigung mehrerer menschlicher Stimmen oder mehrerer Bogeninstrumente allein, hier wie dort voces inaequales (Umfang von Baß bis Sopran) vorausgesetzt, gibt uns dagegen den reinsten Auszug alles musikalischen Erklingens. Hier ist Beschränkung, aber nicht Beschränktheit, jene im Wesen echter Kunst begründet, diese ihr Feind. Der Vorzug der Vierzahl muß sich auch technisch begründen lassen. So vom simultanharmonischen Standpunkt: der vierstimmige Satz erlaubt, die Dreiklänge in einem Ton zu verdoppeln, sei es nun dem für die Stimmführung geeignetsten oder dem für das gleichzeitige Erklingen wichtigsten. Die Vierklänge können vollständig gebracht werden, Fünfklänge mit Auslassung eines Tones nach demselben Gesichtspunkt wie oben die Hinzunahme, natürlich ins Gegenteil gewendet.

Zwei- und Dreistimmigkeit verlangt bestimmende Ausgestaltung durch Figurierung, wodurch der Satz aber auf die Dauer etwas Spielerisches bekommt. Nur der Volksgesang geht, soweit er überhaupt mehrstimmig ist, über die Dreistimmigkeit nicht hinaus (mit rhythmisch wenig selbständigen Gegenstimmen). Der Grund ist wohl darin zu suchen, daß mit der vierten Stimme die Verdopplungen beginnen, diese aber ohne Satzkunst (Gegenbewegung!) unschöne Parallelfortschreitungen erzeugen. Insbesondere bei den mehrstimmigen Jodlern ist noch zu bemerken, daß die unterste Stimme die Hauptstimme bildet (**270**).

Die Fünfstimmigkeit kommt als zweckmäßige Form der Vierstimmigkeit sehr nahe, nur die ungerade Zahl scheint wegen der Einschränkung gleichartiger Kombinationen der Form einigermaßen Eintrag zu tun. Vom sechsstimmigen Satz aufwärts wird ent-

weder die Führung einer oder der anderen Stimme allzu unfrei, gezwungen, oder es treten fortlaufende Verdopplungen (Einklang, Oktav) auf, die eben die Vielstimmigkeit wieder aufheben und auf chorische Klangwirkung ausgehen.

Die Entstehung der üblichen Bezeichnungen für die vier Hauptstimmgattungen wurde schon oben (248) erläutert. Was deren Verteilung auf Frauen- und Männerstimmen anlangt, so ist heute Sopran und Alt den Frauen- (oder Kinder-) Stimmen vorbehalten, im 16. Jahrhundert war die Altstimme häufig von Tenoristen zu singen (nach der gereimten Vorschrift in Forsters Liedersammlung).

259. Auch der Umfang der Stimmen wird durch die zunehmende Mehrstimmigkeit eingeengt. Dies machte sich früher, da der Umfang überhaupt noch nicht in solcher Ausdehnung benutzt wurde, weniger fühlbar. Die mittelalterliche weltliche Gesangmusik hatte dafür einen sehr einfachen Maßstab. Was sich mit einem fünflinigen System ohne Hilfslinien darstellen ließ, sollte für eine Singstimme genügen, also eine Oktav und Quart (Undezim, s. oben 191).

Die neuere Musik macht noch einen Unterschied zwischen Stimmen für einfache und chorische Besetzung; letztere verlangt noch größere Vorsicht in Stimmumfang und einzelnen Intervallen.

260. Was nun die Tonfolge selbst anbelangt, so wäre zuerst das Vorkommen gleicher Tonfolgen (und Rhythmen) in mehreren Stimmen in Betracht zu ziehen. Ist diese Identität eine gleichzeitige, so haben wir, wie schon gesagt, keine Mehrstimmigkeit, sondern eine Verdopplung vor uns. Diese ist im Gesang, wo es sich nicht in so hohem Maße wie im Orchester um Klangfarbenmischung handelt, selten im größeren Umfang geübt; am häufigsten noch finden sich die Unisonstellen, in denen alle Stimmen in Einklang und Oktaven fortschreiten, ein wichtiges Ausdrucksmittel, das aber eben für den Augenblick die Gesetze der Mehrstimmigkeit aufhebt. Wichtig ist die Verwendung derselben Melodie in zeitlicher Verschränkung. Es ist dies die kanonische Nachahmung. Sie hat zu Zeiten im mehrstimmigen Lied eine große Rolle ge-

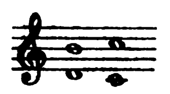
spielt. Ich erinnere an den alten sechsstimmigen Rundkanon (rota, Radel) Sumer is icumen in, ferner für das deutsche Lied an einen ähnlichen dreistimmigen in der Lambacher Hs. (Mayer-Rietsch S. 522 f. und 530 f.), desgleichen einige dreistimmige im Liederbuch des Studenten Clodius (Vierteljahresschr. VII 647 f., wobei das „Tres personae in unisono" eben von einem aufeinanderfolgenden Gleichklang, nicht Einklang im gewöhnlichen Wortsinn zu verstehen ist).

Solche Gesellschaftskanons waren auch im 18. und 19. Jahrhundert sehr beliebt, die Meister Haydn, Cherubini, Beethoven, Schumann, Brahms u. a. schrieben ernste und scherzhafte Singkanons. Von der Bevorzugung der kanonischen Form vor der Fuge in der neueren Musik habe ich an anderer Stelle gesprochen (Rietsch, S. 71 ff.) Dort sehe man das Beispiel eines kanonischen Chorliedes von Cornelius.

261. Während aber die Nachahmung eines jeweils von einer Stimme eingeführten Motivs das eigentliche Gestaltungsmittel für die ältere unbegleitete Gesangsmusik bildete, hat die neuere Art sich davon mehr und mehr befreit und bevorzugt, insofern sie nicht entweder streng kanonisch oder bloß Note gegen Note gesetzt ist, das mehrmotivige Zusammengehen.
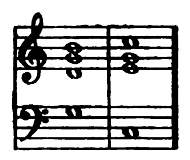
262. Indem wir schließlich die Beachtung der phonetischen Gesetze im mehrstimmigen Gesang überprüfen, wird sich für alle Arten mit rhythmisch mehr oder weniger selbständigen Stimmen die Unmöglichkeit ergeben, den Stimmenfall (Kadenz) am Schlusse allgemein durchzuführen.

Schon eine zum Tenor hinzutretende zweite Stimme wird den Schlußton aufwärtsschreitend erreichen:



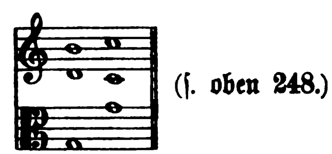
Dieser Diskantschluß (Leitton—Tonika) hat sich dann im simultan-harmonischen Zeitalter zu selbständiger Bedeutung erhoben, so zwar, daß er und der Fundamentalschritt V—I des Basses in den Harmonielehrgängen den alten wichtigen Schluß-

schritt des Tenors ganz verdrängt haben. Dies zeigt am deutlichsten die landläufige Kadenz



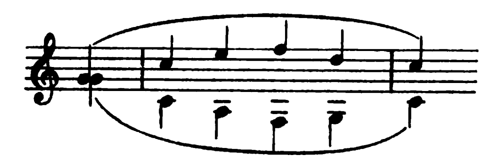
in der die ursprüngliche Tenorkadenz d—c überhaupt nicht mehr zum Vorschein kommt.

Wer erinnert sich dabei noch an die fast zufällige Entstehung des Fundamentalschrittes aus der Kreuzung des Tenor und Kontratenor im ältesten dreistimmigen Satz?



263. Zur allgemeinen Linienführung übergehend, die uns im einstimmigen Lied als nach oben gewölbter Bogen erschien, haben wir den Grad rhythmischer Selbständigkeit der einzelnen Stimmen im Auge zu behalten. Hier wird dann der zweite Teil des oben (256) aufgestellten Gesetzes näher zu erläutern sein. Es wurde dort gesagt, daß die Beschränkungen der freien (also naturgemäßen) Tonfolge im umgekehrten Verhältnis zur rhythmischen Selbständigkeit der einzelnen Stimmen stehen. Die größte rhythmische Abhängigkeit bietet der Satz Note gegen Note. Da die sogenannte gerade Bewegung, d. h. das Verlaufen mehrerer Stimmen in gleicher Richtung in vielen Fällen schlechte Klangfolgen erzeugt, wird in solchen Sätzen die möglichste Selbständigkeit nur durch „Gegenbewegung" erreicht. Da nun ferner die unterste Stimme verhältnismäßig am freiesten der Oberstimme gegenübertreten **kann**, weil sie nach einer Seite nicht durch eine weitere Stimme behindert ist, es aber auch **soll**, weil sie an sich eine größere Bedeutung hat und weil insbesondere das Verhältnis des Fortschreitens zwischen oberster und unterster Stimme sich

für die Gehörsempfindung am deutlichsten kenntlich macht, so wird in einem rhythmisch derart gehaltenen Satze die Baßstimme im wesentlichen eine der Norm entgegengesetzte, d. h. nach unten gewölbte Bogenlinie darstellen, etwa nach dem Schema



Die Mittelstimmen werden keine ausgesprochene Richtung erkennen lassen, sondern bald nach oben, bald nach unten ausbiegen.

264. Je selbständiger die Stimmen in rhythmischer Hinsicht werden, desto mehr verliert sich dieser Zwang der Gegenbewegung. So bietet schließlich die streng kanonische Führung ein Bild vollkommen gleicher Linienführung, die durch das rhythmische Nacheinander ermöglicht ist.

Da aber in einem solchen Falle die Linienführung doch von den Erfordernissen der strengen Form beeinflußt ist, so wird sich ganz im allgemeinen sagen lassen, daß der mehrstimmige Satz die sprachlich phonetischen Rücksichten in einigen oder allen Stimmen mehr oder weniger außer acht zu lassen gezwungen ist. So tritt der mehrstimmige Gesang, schon an sich antirealistisch, auch in dieser besonderen Richtung in weiteren Gegensatz zur gewöhnlichen Rede (**313** am Schluß).

Gesang und Instrumente.

265. Während der dramatische Gesang, zum mindesten seit Aufkommen der Monodie, fast durchwegs in Verbindung mit Instrumentalmusik auftritt (selbst das sogenannte Secco-Recitativ entbehrt nicht einiger richtunggebender Akkordschläge, sei es auf dem Generalbaßinstrument oder im Orchester), ist das Lied auch in unserer simultan-harmonischen Zeit an diese Mitwirkung nicht strenge gebunden. Das Einzellied freilich wird nur mehr in zwei

Arten frei gesungen, als Volkslied und als Gassenhauer. Und überdies ist in beiden Fällen meist nicht eine rein einstimmige Melodie vorhanden, sondern eine solche mit verschwiegener simultan-harmonischer Grundlage. Doch ist diese hier so einfacher Natur, daß sie sich selbst für den Sänger aus dem Volke gedanklich oder gefühlsweise leicht ergänzt (23).

266. Von der Art, wie sich die Instrumente zum Gesang verhalten, ist beim Lied die Form bloßer Verstärkung der Gesangsmelodie (wenn auch zum Teil in anderen Oktaven) von wenig Belang. Sie fand und findet gelegentlich beim Chorlied Anwendung und hat hier nur die Aufgabe, die gesangliche Intonation zu unterstützen und zu festigen.

In der Wirkung kann nur eine Änderung der Klangfarbe festgestellt werden.

267. Dagegen ist der weitaus häufigere Fall eingehender zu untersuchen, in welchem dem Gesang durch die Instrumentalmusik neue Elemente zugeführt werden.

In geschichtlicher Reihenfolge, die zugleich der von mir hier beobachteten schematischen entspricht, waren diese neu hinzutretenden Elemente zunächst rhythmischer, dann tonaler, endlich rhythmisch-tonaler Natur; im letzten Falle läßt sich also geradezu vom Hinzutritt einer eigenen Instrumentalmelodik sprechen.

268. Die erste, wohl älteste und noch bei Naturvölkern erhaltene Form einer nur rhythmischen Instrumentalzugabe läßt sich fürs deutsche Lied nicht belegen. Dagegen treffen wir für die zweite Form instrumentaler Mitwirkung schon schriftliche Aufzeichnungen an. Wir sehen hier eine gelegentlich sogar mit dem Namen eines Instrumentes bezeichnete Stimme beigesetzt, die rhythmisch abhängig von der Hauptstimme ist, also in dieser Richtung nichts Neues bringt, dagegen in der Tonfolge eine bestimmte eigene Tendenz zeigt. Diese Tendenz weist auf die Eigentümlichkeit gewisser Instrumente hin, einen Ton und seine obere Quint zu erzeugen, die nicht nur den Blasinstrumenten als Naturton 2 und 3 zugänglich waren, sondern auch bei Saiteninstrumenten, wie der Bauernleyer (organistrum, vitula mendicorum, chifonie, vielle à roue) eine Hauptrolle spielten. Der

deutsche Name dieses Instruments deutet schon auf den Ursprung jenes Verfahrens aus der Volksmusik hin, wie denn auch späterhin bis zum heutigen Tage die Volksmusik der Hort dieser primitiven Grundlage einer Melodie geblieben ist. Und wenn einmal die ungeschriebene Musik für solche Instrumente, von denen heute nur der Dudelsack (die Sackpfeife) noch weiter verbreitet ist, vollends verklungen sein wird, bleibt doch in dem auf assoziativen Vorstellungen beruhenden Gebrauch, pastorale, ländliche Musik durch den Grundton-Quintbaß zu charakterisieren, als ein Zeugnis für diesen Ursprung zurück.

269. Nur geht meines Erachtens die Ansicht zu weit, welche aus diesem begleitenden Grundton nebst Quint (den bourdons, Brummsaiten, Pommertönen) auf das Vorhandensein des modernen Dur (und Moll) in der alten deutschen und nordischen Volksmusik Schlüsse zieht. Ebenso wie die den zerlegten Akkorden ähnlichen Tonschritte, die wir in den Gesangmelodien des Mittelalters gelegentlich auftreten sahen, nicht aus dem Akkordbewußtsein zu erklären sind (s. oben **166**), so ist auch hier eine solche unhistorische Vorausnahme eines Endergebnisses allmählicher Entwicklung nicht notwendig, daher zu vermeiden.

Diese bourdons (Grundton-Quint) spielen ja gewiß in der Entwicklung der Herausstellung der tonischen Harmonie eine Rolle, aber sie sind eben nur ein Entwicklungsglied, sie kommen nicht aus einer Region der Herrschaft unseres simultan-harmonischen Prinzips (und nur dieses hat unser Dur und Moll gezeitigt), sondern führen nebst vielem anderen dazu hin. Abgesehen von der zwingenden Logik dieses Vorganges kann auch hier wieder darauf hingewiesen werden, daß wir es nicht mit einer Reihe wechselnder Grundtöne mit ihrer Quint zu tun haben, indem etwa C—G mit G—D abgewechselt, also eine Modulation stattgefunden hätte u. s. f., sondern eben nur mit einem Quintverhältnis. Dieses fügt sich aber unter jeden tonalen, einstimmig erfundenen Gesang. Auch die moderne Kompositionstechnik zeigt, wie billig sich solche Begleitungsweise zu jeder Melodik verwenden läßt.

Ein wertvoller Beleg für diese Art der Instrumentalbegleitung ist die Aufzeichnung einer zweiten Stimme zum „Nachthorn" des
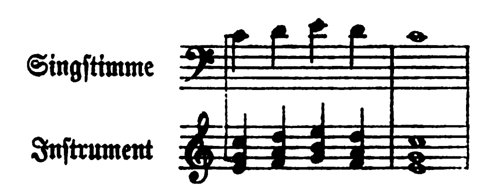
Mönchs von Salzburg in der Mondseer Hs. Da das Lied schon viermal, darunter dreimal in richtiger Übertragung, abgedruckt ist (außer von mir im Zusammenhang Mayer-Rietsch, S. 117 f., schon früher von G. Adler in der Vierteljahrsschr. f. M. II, 314 und dann von P. Druffel, Mus. Wochenbl. Leipzig 1893), so darf ich wohl hier davon absehen. Es wäre nur zu bemerken, daß von den 107 Noten der Pumhartstimme 103 lediglich zwischen Grundton und Quint abwechseln. (Wegen des Instrumentes Pumhart s. meine Bemerkungen ebendort S. 389 und 542.)

270. Eines aber ist erwähnenswert. Während eine zweite Singstimme oberhalb der ersten (Diskant über dem Tenor, vgl. heute noch das Überschlagen bei den Jodlern und ähnlichen Volksgesängen) angeordnet wurde, kam, wie wir hier sehen, eine hinzutretende Instrumentalstimme unter der Singstimme zu liegen.

Es könnte nun gesagt werden, daß in der alten Diaphonie auch die zweite Singstimme unter die erste angeordnet wurde; doch löst sich der Widerspruch, wenn wir die andere Bezeichnung organum (mit vox principalis und vox organalis) auf ihren Ursprung hin ansehen. Denn wir gewinnen damit nur eine weitere Stütze für die zunächst aus dem Wortsinn geschöpfte Annahme, daß diese mehrstimmige, rhythmisch unselbständige Art des Musizierens ursprünglich der Orgel eigen war und erst später für den Gesang übernommen wurde, so daß also auch hier zunächst ein Instrument die untere Stimme hinzubrachte.

Für die Anordnung instrumentaler Beigabe zum Gesang ist demnach schon in älterer Zeit das Obenaufliegen des Gesanges als der Hauptstimme durchgeführt, während dies für mehrere Singstimmen unter sich erst im Laufe des 16. Jahrhunderts allmählich zur Anerkennung kam. Während ferner noch im 17. Jahrhundert Baßgesänge tatsächlich mit der Grundstimme, dem Instrumentalbaß, zu gehen pflegten, ist später auch hier der Baßstimme die ideelle Oberstimme zugeteilt worden, freilich als eine 16- oder besser 32füßige, d. h. um eine bis zwei Oktaven tiefer gelegte Oberstimme. Wenn sich in solchen Fällen die Begleitung vielfach über das Niveau der Singstimme erhebt, so kommt dies doch für

die Vorstellung des Hörers nicht in Betracht; als Beweis dafür kann angeführt werden, daß Quintenfolgen in diesem Falle ideell als Quartenfolgen empfunden werden, z. B.



Als man im 18. Jahrhundert begann, zur Singstimme statt eines einzigen Generalbaßsystems noch ein System für die instrumentale Oberstimme zu schreiben (früher wurden gelegentlich einzelne für die instrumentale Oberstimme gewünschte Figuren auf das System der Gesangstimme eingetragen), setzte man diese zweite Instrumentalzeile auch wohl über das Vokalsystem, wenn das Instrument tatsächlich höher zu spielen hatte. Aus begreiflichen Gründen der Zweckmäßigkeit nahm man aber davon bald Abstand. Nur in der Partiturschreibung für Gesang und Orchester ist es heute noch üblich, die Singstimmen unmittelbar über die Stimme des Instrumentalbasses zu setzen.

271. Der dritte Abschnitt der Entwicklung bringt in der instrumentalen Beigabe zum Gesang sowohl tonisch als rhythmisch neue Elemente.

Diese Art ist die einzig entwicklungsfähige, da sie der Instrumentalmusik beide melodische Faktoren zur Verfügung stellt. Tatsächlich hat sich hier eine bis in unsere Tage reichende Entwicklung vollzogen, und die heute erreichte Mannigfaltigkeit instrumentalen Verhaltens zur Singstimme wird wenigstens in den Hauptpunkten hier darzulegen sein.

272. Angebahnt wurde diese Entwicklung durch die Bearbeitung mehrstimmiger Gesangstücke (Lieder) für eine Singstimme und Instrument (Laute). Aus dem Reichtum der übrigen Stimmen wurde das einerseits für die Betonung des Rhythmus, anderseits für die Stimmführung Wichtigste herausgenommen und zum Gesang gespielt.

Die Entwicklung der Instrumentalmusik tat dann das Ihrige, um den Instrumentalpart allmählich mehr im Spielsinne auszugestalten.

273. Hier wäre denn auch der Ort, einige Hauptzüge der Instrumentalmelodik kurz anzuführen, beziehungsweise die Punkte zusammenzufassen, in denen sie sich von der gesanglichen Weise unterscheidet.

Sie lassen sich in die Formel bringen, die instrumentale Weise genießt gegenüber der vokalen größere Freiheit der Entfaltung, die sich wieder insbesondere nach drei Richtungen äußert, nach Umfang, Beweglichkeit und Intonation.

Wird der Umfang der ausgebildetsten Singstimme schon von einigen Blasinstrumenten übertroffen, so ist dies in beiweitem höheren Maße bei den Streichinstrumenten der Fall, am weitesten natürlich wird sie von den sogenannten polyphonen Instrumenten (Harfe, Klavier, Orgel) überragt. Ihnen gesellt sich das Orchester zu, in dem erforderlichenfalls ein Thema durch mehrere Instrumente oder Instrumentengruppen geführt wird, um sich voll ausbreiten zu können, so das Hauptthema in R. Strauß' „Heldenleben", das vier Oktaven umspannt (die Oktavenverdoppelung nicht eingerechnet).

In der Beweglichkeit und der Hervorbringung rhythmischer Freiheit sind ihr die Saiteninstrumente hauptsächlich überlegen, aber auch Harfe und Klavier, inbesondere in bezug auf die Figuren in gebrochenen Akkorden (vgl. oben **171. 25**).

Endlich ist von besonderer Wichtigkeit das Verhalten der Instrumente zur Intonation. Hier kommen der Singstimme nicht wie in den vorigen beiden Fällen die Blasinstrumente, sondern die Bogeninstrumente am nächsten. Dagegen kennen die polyphonen Instrumente mit ihren genau vorbereiteten Tönen überhaupt keine Intonationsschwierigkeit, die Blasinstrumente haben einige relative Intonationsvorschriften zu befolgen.

274. Hier setzt schon die Wirkung der dem Gesang beigegebenen Instrumente mit der zunächst rein technischen Seite ein, daß sie die gesangliche Intonation bei schwierigen Stellen festigen.

Die schon früher (160, 174) erwähnte weitere Folge aber ist, daß im Vertrauen auf diese Stütze das Gebiet des vokal Zulässigen erweitert wurde. Insbesondere gilt dies von den im strengen Satz verbotenen weiten, tritonischen oder chromatischen Tonschritten.

Die Instrumentalmusik hat in dieser Richtung den größten Anteil an der Ausbildung des freien Satzes und der darin herrschenden Alterations- und Modulationsfülle.

275. Freilich tritt auch die umgekehrte Wechselwirkung ein. Der Gesang legt der instrumentalen Entfaltung eine gewisse Zurückhaltung auf, und wenn wir in irgend einem gegebenen Zeitpunkt die dem Gesang beigegebene Instrumentalmelodik mit der selbständigen sogenannten absoluten Musik desselben Zeitraumes vergleichen, so sehen wir stets erstere in Ansehung der rein instrumentalen Eigenschaften hinter letzterer zurückstehen.

Dies gilt selbst noch für die Gegenwart, so vorgeschritten auch die instrumentale Melodik zum Gesang heute sich darstellt, so sehr insbesondere der Klavierteil des Einzelliedes einen sicheren Pianisten erfordert.

276. Was ist nun im einzelnen die Aufgabe der Instrumentalmelodik beim Lied und wie erfüllt sie diese ihre Aufgabe? Wir können die erste Frage kurz dahin beantworten, sie habe den Zweck, die zum Ausdruck des lyrischen Worttextes erforderliche Ergänzung der Singstimme zu liefern.

Diese Ergänzung ist, wie schon erwähnt, in der Zeit höherer Entwicklung eine rhythmische und tonale zugleich. Wenn wir von der schematisch einfachsten Form ausgehen, so haben wir uns zur Singstimme einfache Akkorde auf den guten Taktteilen vorzustellen, welche die rhythmische Grundlage, das Metrum betonen und zugleich simultan-harmonisch ergänzend wirken. Diese einfache Technik, die sich bei den unvollkommen polyphonen Instrumenten (Laute u. dgl.) notwendigerweise herausbilden mußte, hat sich für gewisse Ausdruckszwecke bis in unsere Zeit erhalten. Man sehe z. B. K. Henckell-R. Strauß, op. 27, Nr. 1: „Ruhe, meine Seele!“

Da gerade das deutsche Lied häufig auftaktisch beginnt (201, 239), so ergibt sich in solchen Fällen ein rhythmischer Gegensatz zu

dem mit dem Niederschlag einsetzenden Spielteil. Dieses Verhältnis zwischen auftaktischer Singstimme und thetischer Spielstimme läßt sich aber nicht zu einem Gesetz für die musikalische Lyrik verallgemeinern, Minor hat daher mit Recht das darauf bezügliche „immer" in der zweiten Auflage (S. 159) durch „in der Regel" ersetzt.

Von den einfachen Akkordschlägen kommen wir dann schematisch zur Auseinanderlegung, Ausfüllung der kleinen metrischen Zeiten durch Figuren, Albertische und Murkibässe u. dgl.

277. Hatten wir es hier mit einem Eingreifen in die kleinrhythmischen Formen des Liedes zu tun, so gewinnt die Spielstimme eine noch größere Bedeutung für die großrhythmischen Verhältnisse. Einen Hauptpunkt bildet hier die Ausfüllung der Zäsuren (**101**). Sowie das stumme Spiel des Schauspielers die Redepausen auszufüllen hat, so ähnlich tritt hier das Instrument in Tätigkeit (vgl. oben S. 141). Dieser Vorgang kann sich bei bedeutenderen Abschnitten zu förmlichen Zwischenspielen verdichten. Ihnen schließen sich dann in ähnlichem Sinne ein Vor- und ein Nachspiel an; das Vorspiel, um in eine bestimmte lyrische Stimmung einzuführen, das Nachspiel, um diese entsprechend ausklingen zu lassen.

Vom technischen Standpunkte aus gestalten sich diese Vor-, Zwischen- und Nachspiele zu Wegweisern der großrhythmischen Einteilung. Eine solche Aufgabe haben wir beim alten einstimmigen Lied die größeren Melismen erfüllen sehen (s. oben **117. 214,** 8).

Ob diese Notengruppen von der Singstimme oder vom begleitenden Instrument (Geige) auszuführen gewesen seien, diese Frage muß im Verein mit allen anderen auf die Instrumentalbegleitung des Minnegesanges bezüglichen einer weiteren Spezialforschung vorbehalten bleiben, die insbesondere für Deutschland noch zu gewärtigen ist (vgl. die Literaturzusammenstellung bei Schönbach, hierzu O. Koller in der Ztschr. der JMG. IV, 442, aber auch DTÖ. IX, S. 133 unten).

278. Wie dem auch sei, die Wendung des Kunstliedes zur mehrstimmigen unbegleiteten Ausführung hat zunächst die Einrichtung der instrumentalen Vor-, Zwischen- und Nachspiele beiseite gesetzt. Dies gilt dann auch noch für das Lied mit Generalbaß

bis gegen das Ende des 18. Jahrhunderts, u. zw. herrscht hier eine ähnliche Anschauung, wie über das Durchkomponieren eines Worttextes (s. oben 127). Beides wird der ariosen, szenischen Musik vorbehalten. Darin liegt Sinn. Das moderne Kunstlied hat sich ohne Zweifel dramatische Elemente zu eigen gemacht und man kann das Durchkomponieren und die Vor- und Nachspiele als die Anfänge dieses Bestrebens ansehen, denn die erläuternde Geste, der wir mit R. Wagner die Instrumentalbeigabe gleichgestellt haben, ist auch ein dramatisches Erfordernis. So sagt auch J. A. P. Schulz in seinem Vorbericht zur Ausgabe 1785 seiner Lieder im Volkston, mit Ausnahme der Theatergesänge sei alle unnütze Ziererei, aller Ritornellen- und Zwischenspielkram zu verwerfen.

279. Ziehen wir zunächst das Vorspiel in Betracht und sehen wir Friedländers Proben des Liedes im 18. Jahrhundert durch, so lassen sich die wenigen mit Vorspiel versehenen Gesänge leicht gliedern.

Es sind entweder arios oder gar szenisch rezitativisch veranlagte Gesänge, so die von Ph. E. Erlebach (MB. 5, 6, 9), J. Ph. Sack (161), A. B. V. Herbing (69), oder zwar strophische Lieder, aber aus Singspielen genommen, so Standfuß (172), J. A. Hiller (84, 86, 87), denen auch Neubauer (214) als stilähnliche Komposition anzureihen ist.

Es erübrigen dann nur noch sechs Fälle, u. zw.:

1. Lediglich Vorausstellung des charakteristischen Baßganges bei K. Ph. E. Bach (79).
2. Ähnliche Vorausstellung der begleitenden Akkordschläge bei J. A. P. Schulz (122).
3. Einleitendes Motiv auf der Tonika bei Ch. W. Gluck (100).
4. Desgleichen auf Tonika und Dominante bei J. A. Steffan (103).
5. Desgleichen, aber mit selbständigem abgeschlossenen Sinn, bei J. R. Zumsteeg (208).
6. Ein vollständiges Vorspiel bei Ch. G. Neefe (90).
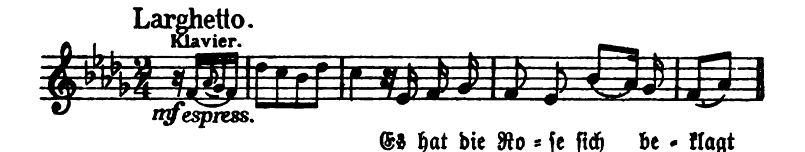
280. Wir werden nun sehen, wie sich in dem rhythmisch-tonalen Verhältnis von Vor- und Nachspiel zum Gesang allmählich kunstvollere Beziehungen herausgestalten.

Die selbständigen Vorspiele der oben erwähnten ariosen Gesänge und des Neefeschen Liedes schließen mit einer Kadenz säuberlich ab, worauf die Singstimme frisch einsetzt. Dieser Schluß geschieht entweder auf der Tonika als Ganzschluß oder als Halbschluß auf der Dominante. Letzteres bedeutet schon einen Fortschritt, indem der kommende Gesang auf der Tonika sich enger anschließt, gleichsam als erwartete Antwort auf den Halbschluß. Die Halbschlußform hat sich denn auch bis in die neueste Zeit erhalten (sie ist z. B. von Hugo Wolf häufig angewendet worden).

Schubert hat auch die erste Form nicht selten. Neuere verwenden sie spärlich, H. Wolf in humoristischen Gedichten, so Goethehand Nr. 4, 8, 11, 12 (diese Lieder zeichnen sich zum Teil auch sonst durch absichtliche Bevorzugung älterer melodischer Formen aus).

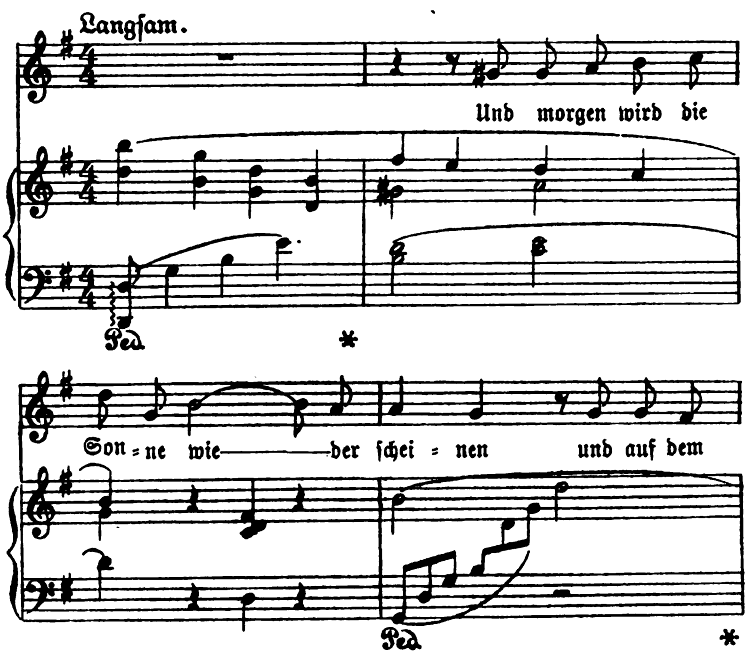
281. Von dieser regelmäßigen Art kann nun zur Erzielung eines engeren Anschlusses und lebendigeren Ausdruckes in verschiedener Weise abgewichen werden. Abgesehen von einzelnen Fällen, in denen zwar Ganz- oder Halbschluß, aber in einer anderen Tonart eintritt (so Mörike-Wolf Nr. 43 und G. Keller-Wolf Nr. 3), ist das Naheliegendste, daß in die Kadenz des Vorspieles schon der Beginn der Singstimme hineingelegt wird. Dies findet sich bezeichnenderweise schon bei dem oben angeführten Liede von Zumsteeg, der ja für Schubert das bedeutendste Vorbild war.

Eine andere Form ist die, daß das Thema vom Instrument begonnen und von der Singstimme fortgesetzt wird; diese eignet sich also gleichsam unterwegs die Instrumentalstimme an. So bei Robert Franz, op. 42, Nr. 5 (nach Mirza Schaffy-Bodenstedt).



Ein Zwischending zwischen diesen beiden Arten haben wir in dem Falle, als gerade nur die Kadenz des Vorspieles von der
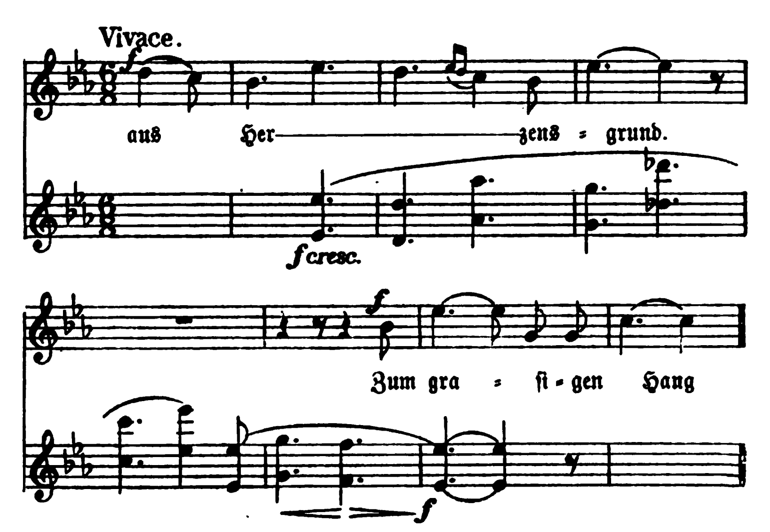
Singstimme übernommen und zu Ende geführt wird, worauf Gesang und Instrument neu beginnen, so bei Richard Strauß, op. 27, Nr. 4 („Morgen!" von J. H. Mackay).
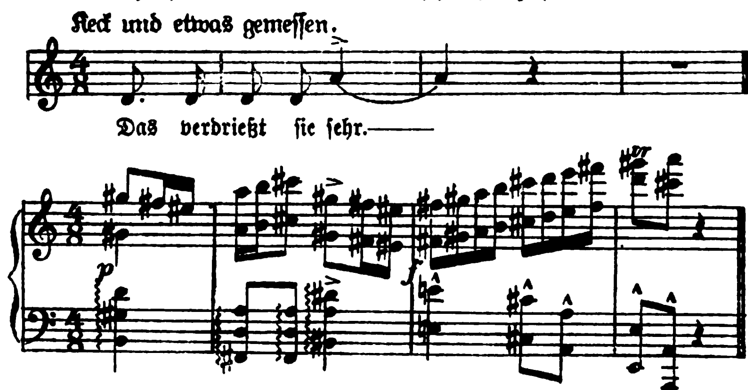


Am häufigsten wird allerdings eine aus wenigen Takten bestehende Vorausnahme des instrumentalen Gegen= („Begleit=") Motivs (s. unten) angetroffen, eine Form, die in den oben angeführten Liedern von Bach und Schulz im wesentlichen schon verwendet ist.

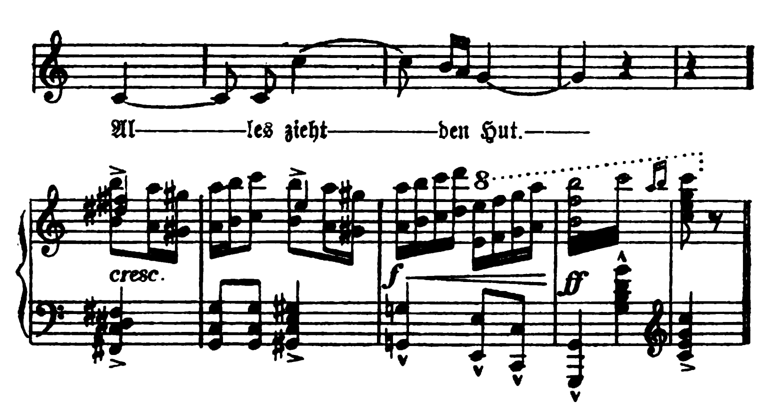
282. Wenden wir uns den Nachspielen zu (Zwischenspiele vereinigen meist den Charakter eines Nach= und Vorspieles), so sehen wir ein Gegenstück zu dem Ineinandergreifen des Vorspielschlusses mit dem Gesangsanfang in der Art, daß das Nachspiel des Instruments in den Schluß des Gesanges eingreift.

Ein schönes Beispiel, das (als Zwischenspiel zwischen zwei Strophen) beide Arten in sich vereinigt nach dem Schema bietet R. Franz, op. 21, Nr. 1 (nach Otto Roquette).



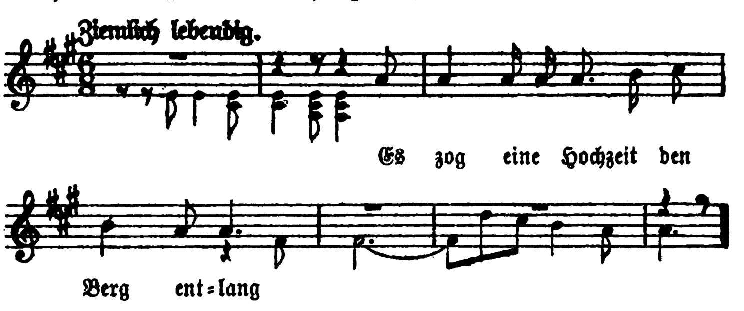
Die neuere Lyrik ist aber weiter gegangen und gibt dem Nachspiel zuweilen die Aufgabe, überhaupt erst einen rhythmisch-tonalen Schluß herbeizuführen, während in der Singstimme gar keine Kadenzierung stattfindet. So bei Eichendorff-Wolf Nr. 13 „Der Glücksritter“. Jede der fünf Strophen hat im Klavier den motivisch gleichen (nur aus dem Bedürfnis modulatorischen Ausdrucks heraus tonal wechselnden) Schluß mit Verlängerung der Trillernote bei der letzten Strophe; die Singstimme hat nie einen Schluß, ist im übrigen jedesmal verschieden zu Ende geführt. Hier möge nur der Schluß der 2. und 5. Strophe Platz finden.





Weitere interessante Fälle dieser Art habe ich an anderer Stelle behandelt (Rietsch, S. 104 ff.).

Das Zwischenspiel kann ein Gegenstück zu dem oben gegebenen Falle der Fortsetzung des Vorspieles durch die Singstimme bieten, indem es seinerseits die von der Singstimme begonnene Weise fortsetzt und schließt, so bei J. v. Eichendorff-R. Schumann „Im Walde“, op. 39, Nr. 11.



Man beachte nebenbei die verschiedene Rhythmisierung der beiden Daktylen (81). Zu demselben Gedicht hat Schumann eine andere Weise für gemischten Chor ohne Begleitung geschrieben.

283. Hatten wir das Heranwachsen der Instrumentalbeigabe von einem ausgesetzten Generalbaß bis zu eigenen instrumentalen Figuren und Wendungen verfolgt (die mit ausgearbeiteten Instrumentalmittelstimmen [Klavier r. H.] versehenen Lieder nennt Marpurg Klavieroden zum Unterschied von den gewöhnlichen Sing-

oben mit beziffertem Baß), hatten wir ferner bei Vor- und Nachspielen selbständige Instrumentalmelodik eintreten sehen, so wird nun die weitere Entwicklung des Spielteils zur Singstimme zu verfolgen sein.

Die erhöhten ästhetischen Ansprüche an die Liedvertonung begnügten sich bald nicht mehr mit einer mehr nur äußerlichen, technischen Ergänzung der Singstimme durch das Instrument, sondern dieses wurde zur näheren Illustrierung der Dichtung herangezogen, hauptsächlich nach zwei Richtungen, die allerdings einen gewissen Gegensatz in sich tragen. Einerseits lag es nahe, den instrumentalen Teil zur tonmalenden Schilderung einzelner Momente der Dichtung heranzuziehen, da und insoweit die Singstimme darin beschränkt und gehindert ist. (Einzelne Fälle im Gesang selbst vgl. oben **214**, 5—7.)

Dieser Vorgang, für den Beispiele zu geben ich mir wohl füglich erlassen kann, wird im Lied freilich mit größerer Zurückhaltung einzuschlagen sein, als in der dramatischen und episch-dramatischen (Oratorien-) Musik.

Die Ballade, die zwischen jener und der eigentlichen Liedmusik in der Mitte steht (**127**), ist der vorzügliche Boden für tonmalende Zusätze.

284. Das eigentliche Lied in seiner besonders einheitlichen Stimmung wird sich mehr der anderen hier zu betrachtenden Richtung zuwenden: der einheitlichen Durchführung eines Instrumentalmotivs. Mag es auch eine recht einfache Gestalt besitzen und an jene alten Akkordzerlegungen erinnern, es genügt, wenn es durch irgend eine Note oder eine rhythmische Eigentümlichkeit jenem charakteristischen Instrumentalganzen als Grundlage dient, das, wie ein Netz über das ganze Lied gebreitet, dem Hörer die einheitliche Grundstimmung des Liedes vermittelt.

Typisch ist hierfür Schuberts op. 2: „Gretchen am Spinnrad." Nicht als ob hier das erstemal ein Spinnmotiv (das rasche Drehen des Rades) als Begleitung verwendet würde (das 18. Jahrhundert bietet schon Beispiele: Bürger-Schulz, Spinnerlied [abgedruckt bei Seyfert in der Vierteljahrsschr. f. M. X, 94], Voß-Schulz, Spinnerin [bei Reißmann Gesch. MB. 41]

u. a.), wohl aber wegen der damit verbundenen Bedeutung des Ruhelosen, der sich stets um den einen Gedanken bewegenden Vorstellungen, worin die Grundstimmung des Gedichtes zu suchen ist.

Indem also hier das tonmalende Motiv zugleich zum bleibenden Stimmungsausdruck verwendet wird, verschwindet der Gegensatz zwischen beiden Richtungen. Er tritt dagegen dort hervor, wo einzelnes vorübergehend tonmalerisch behandelt, dadurch auf die Einheitlichkeit des Stimmungsausdruckes verzichtet wird.

Man beachte in Schuberts Lied auch die genauere Charakterisierung durch den Durchgangston e in der Figur und die kurzen Achtel a einer Mittelstimme, die ebenso das Treten des Fußes zum Rad, wie das laute Pochen des Herzens andeuten können.

Eben weil nun diese technische, dem Ausdruck der Grundstimmung eines Gedichtes entsprechende Form dem lyrischen Wesen am besten gerecht wird, hat sie seither von Schubert bis zu den neuesten Liedkomponisten die häufigste Anwendung gefunden, so z. B. in Lenau-Weingartners „Vergangenheit“ die durchaus festgehaltene Achtelfigur des Klaviers, die tonal auch orgelpunktartig wirkt, während sich die Singstimme in mannigfaltigem Rhythmus bewegt, oder die bestimmtem Ausdruck dienende Form stets unveränderter Wiederholung des Motivs (ähnlich dem Basso ostinato) in K. Stieler-A. Rückauf „Nächtiges Wandern“, op. 27, Nr. 13.

285. Da aber so organisch herausgewachsene Kunsterscheinungen auch in ihrer ferneren Entwicklung nicht stille stehen, so hat sich auch in unserem Falle allmählich eine weitere Verschiebung in der Art ergeben, daß das Instrumentalmotiv eine zunehmend melodiöse, d. h. selbständige Gestalt annahm, so daß schon bei Schumann der Klavierteil manches Liedes an sich ein hübsches, selbständiges Klavierstück darstellt, noch mehr bei Späteren.

In gleichem Maße wurde die Singstimme freier, d. h. der Notwendigkeit enthoben, die ganze wesentliche rhythmisch-tonale Gestaltung der Liedweise selbst zu tragen, in sich zu enthalten. Das Rein-Musikalische, die gefällige Linie (nicht wie früher bloß die metrisch-harmonische Stütze) nahm ihr das Instrument ab, die so entlastete Singstimme konnte nun zum ersten Male feineren

sprachlich-phonetischen Bedürfnissen Rechnung tragen, sie tritt in das deklamatorische Stadium.

286. So mag es für unsere Zeit nicht bloßer Zufall sein, daß auf der musikalischen Seite den sprachlichen Erfordernissen erhöhte Sorgfalt zugewendet wird, während auf der Seite der Sprachforscher das musikalische, im besonderen das Tonhöhenelement der Dichtung zum Gegenstand der Beobachtung gemacht wird.
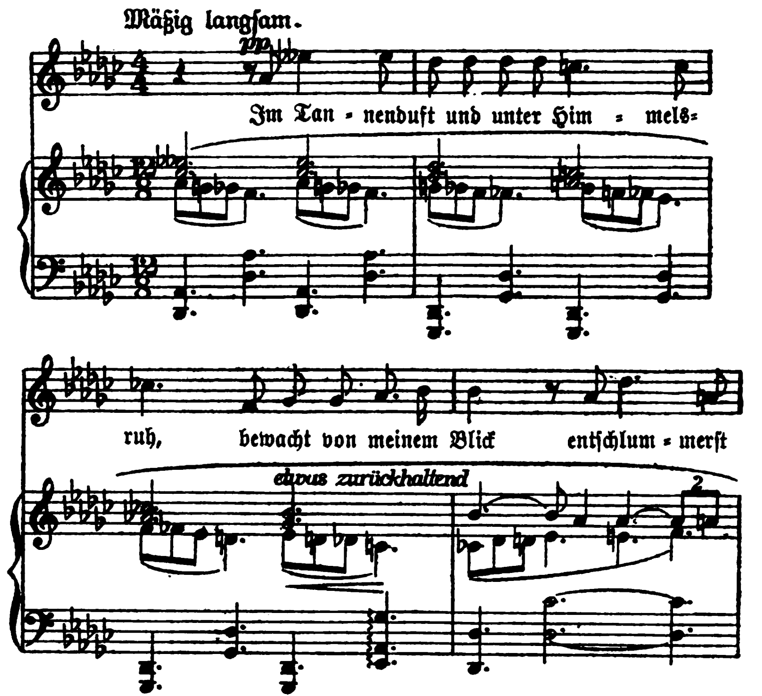
Rezitierte Poesie und Vokalmusik haben sich wesentlich genähert und das deutsche Lied hat uns den Verlauf dieser Annäherung gezeigt. Es konnte dies aber nur dann ohne Schaden tun, wenn in der Instrumentalmelodik der rein musikalische Ersatz geschaffen wurde. Hierdurch ist aber das Instrument an Bedeutung neben die Singstimme getreten. Neuere vermeiden daher mit Recht die alte Ausdrucksweise „mit Klavierbegleitung“ und schreiben ihre Gesänge für „Singstimme und Klavier“ oder „mit Klavier“.
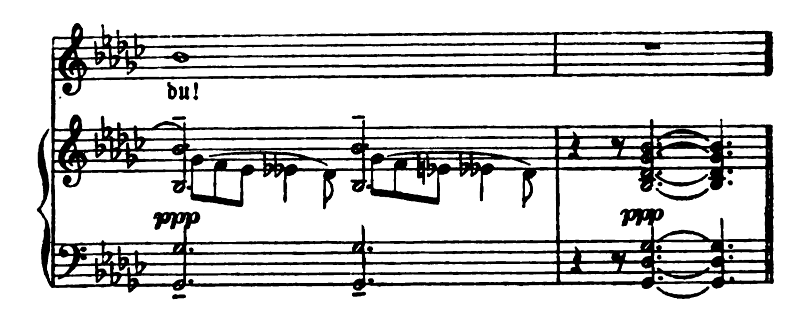
287. Der ungeheuere Vorteil, der aus dieser Rollenverteilung erwächst, läßt sich besonders an jenen Fällen moderner Lyrik ermessen, wo ein Zusammentreffen mehrerer Stimmungsmomente die dichterische Darstellung kennzeichnet.

Hier ist nun dem Musiker Gelegenheit geboten, diesen verwickelteren Situationen (seelische Stimmung und kontrastierende äußere Umgebung u. s. f.) in gleichzeitigen Melodien, geteilt zwischen Singstimme und Instrument, Ausdruck zu geben. Als Beispiel diene das „Ständchen“ von J. v. Eichendorff in der Vertonung durch Hugo Wolf.

Daß in solchen Fällen ein Mitgehen einer Instrumentalstimme, etwa der obersten, mit der Singstimme ausgeschlossen ist, ergibt sich aus der Natur der Sache. In diesem Punkte begegnet sich übrigens die vorgeschrittenste Form mit jener einfachen, die dem Instrument nur die Aufgabe einer metrisch-akkordlichen Stütze des Gesanges zuweist. So insbesondere beim volkstümlichen romanischen Gesang, dessen Lieblingsinstrumente, Mandoline oder Guitarre, ihrer Natur nach auf solche „Begleit“-formen angewiesen sind. Man denke an Paladilhes „Mandolinata“ oder Denzas „Funicoli-Funicolà“, typische Vertreter dieser Gattung.

288. Die selbständige Instrumentalmelodik zum Gesang bietet endlich auch Gelegenheit, mit außerhalb des Liedes gelegenen Tonvorstellungen Beziehungen anzuknüpfen oder mit anderen Worten zu „zitieren“. Allgemein bekannt ist die Anführung der Marseillaise in Heine-Schumanns „Die beiden Grenadiere“. So spielt das Klavier auch in P. Cornelius' Weihnachtslied „Die Könige“ (op. 8, Nr. 3) den Choral „Wie schön leucht uns der Morgenstern“. Brahms zitiert im Vorspiel von op. 72, Nr. 5 („Unüberwindlich“ von Goethe) ein Thema von Dom. Scarlatti. Ob in dem Nachspiel des Liedes „Sonntags“ von K. F. Meyer-S. v. Hausegger ein Zitat des Klaviermotivs aus R. Reinick-H. Wolfs „Wiegenlied (im Winter)“ beabsichtigt ist, hätte der Komponist zu entscheiden. Die Stelle läßt sich aus dem Vorhergehenden musikalisch selbständig ableiten, wie hier zu ersehen ist.





Anderseits wäre es ein Spiel des Zufalls, daß das Entschlummernlassen da und dort unabhängig voneinander durch dasselbe Motiv dargestellt wurde.

289. So sehen wir die Simultanharmonik zum Lied sich wieder teilweise in eine selbständige Melodik zurückwandeln. Die Kontrapunktik lebt wieder auf, jedoch verteilt auf Singstimme und Instrumente. Der Hinzutritt von Instrumenten zum mehrstimmigen Lied ist von geringerer Bedeutung. Neue Betrachtungspunkte ergeben sich hierbei kaum und so darf wohl dieser Abschnitt geschlossen werden.

Die Liedweise und das Grundgesetz der Tonkunst.

290. Im Laufe der Untersuchung sind uns verschiedene, meist in zwei Gegensätze auslaufende Arten der musikalischen Liedgestaltung begegnet. Sie sollen hier nochmals herangezogen, gruppiert und auf ihre Grundlagen hin untersucht werden, wobei es denn hauptsächlich auf die oben (S. 2) angedeutete Frage nach dem Zusammenhang von Wort- und Tonsprache ankommen wird.

291. So fand sich bei der Liedvertonung in rhythmischer Hinsicht entweder das ins Musikalisch-metrische übersetzte Versmetrum als ausschlaggebend berücksichtigt oder ein dem Sprachakzent und der Prosodie möglichst nahekommender freierer Rhythmus (82).

292. In tonaler Beziehung sahen wir wieder einen durchgreifenden Gegensatz in der musikalischen Melodik überhaupt, der zwischen verwandten und benachbarten Tönen besteht und der sich in der Tonfolge im großen ganzen auch als Gegensatz des Instrumentalen und Vokalen fassen läßt (170—172). Im Einzelnen ergab sich insbesondere die Sekund auf der einen, Quart, Quint u. s. f. auf der anderen Seite, zwischen beiden den Gegensatz aufhebend die Terz, ferner in besonderer melodischer Funktion der (meist auftaktische) aufsteigende Quartschritt von der Dominant zur Tonika (239, 3. 301).

Eine Rückwirkung instrumentaler Tongebung auf die vokale (174) findet natürlich ebenso statt, wie der noch näher zu beleuchtende umgekehrte Vorgang. (305).

293. Ferner hatte sich bei verschiedenen Gelegenheiten ein Gegensatz herausgestellt zwischen Volksweise und Kunstlied. Und zwar einmal in der Richtung, daß die Volksweise nur in rhythmisch-tonal geschlossener Form vorkommt, was sich in der höheren Einheit auch dadurch kundgibt, daß sie für alle Strophen gleich bleibt, also überhaupt nicht individuell, sondern typisch auftritt (130, 138). Im Kunstlied geschieht dies in gewissen Kunstepochen auch (135, 229, 232, zum Ausdruck des Komischen 138), doch kennt es in dieser Richtung kein Gesetz, insbesondere dem modernen Kunstlied eignet vielmehr das gegenteilige Stilprinzip, das wir als „ungebundene" Melodie bezeichnen können, sowohl im Einzelnen, als in dem Durchkomponieren der Strophen.

Dagegen hat die Volksweise nur kurze Melismen (213), das Kunstlied auch größere und solche kleinere, die sprachlich nicht berechtigt sind (214, 4—8).

Endlich wurde bei Volksweisen, überhaupt bei Liedern von einfachem Stimmungsgehalt ein Zusammenfallen von Tonhöhe und -Stärke beobachtet, während im Kunstlied häufig beide behufs feinerer Ausdrucksabstufungen auseinanderfallen (220).

294. Eines scheint nun diesen verschiedenen gegensätzlichen Aufstellungen gemeinsam zu sein, auf der einen Seite eine tonale, oder rhythmische oder rhythmisch-tonale Ausgestaltung aus sich selbst heraus, auf der anderen Seite eine unmittelbare oder mittelbare Anlehnung an die Wortsprache. Dieser Gegensatz macht sich schon innerhalb der Liedweise im engsten Sinne geltend, insofern die gesungene Dichtung nach der einen oder anderen Richtung neigen kann, ferner auch im Lied mit Instrumenten, indem der gesungene Teil nach der sprachlichen, der Spielteil nach der rhythmisch-tonalen Seite gravitiert, endlich in der Musik überhaupt als Vokalmusik einer- und Spielmusik andererseits.

295. Der Gegensatz wird sich aber noch schärfer fassen lassen. Auch die Wortsprache arbeitet mit Ton und Rhythmus. Was unterscheidet diese beiden Dinge in der Sprache und in der Musik? So bekannt der Unterschied ist, so wenig scheint man bisher den unbedingten Parallelismus von Ton und Rhythmus in dieser

Sache erkannt zu haben. Diese gleichlaufende Unterscheidung läßt sich in den Kunstausdrücken zur Anschauung bringen.

Den bekannten Gleittönen der Sprache wäre nämlich ihr Gleitrhythmus an die Seite zu setzen; die Musik wieder bedient sich fester (diskreter) Tonstufen ebenso wie fester Zeitwerte. Daß hier die Bezeichnung „fest" in der Musikübung nicht streng zu nehmen ist, wurde für die Tonstufen unter Verweisung auf Zambiasis Untersuchung schon oben (**200**) erwähnt, für den Rhythmus brauche ich bloß auf die Tatsache hinzuweisen, daß das Spielen nach dem Metronom unleidlich und unkünstlerisch ist; die größeren, merkbaren Abweichungen vom Metrum sind als sog. tempo rubato wohlbekannt. Andererseits werden in der gewöhnlichen Wortsprache feste oder annähernd feste Tonstufen oder Zeitwerte vorkommen. (Ich erinnere mich, daß ein Schauspieler die ersten vier Silben einer Rede deutlich mit den Tönen artikulierte.) Doch bleibt der Gegensatz, psychologisch genommen, vollständig aufrecht, da sich diese Abweichungen ohne besondere Aufmerksamkeit der Wahrnehmung entziehen.

296. Nach Feststellung dieses äußeren Unterschiedes möge das Wesen der beiden Erscheinungen noch eine kurze Erörterung finden, worauf die Arten ihrer Synthese zu erwägen sein werden.

Zunächst die Sprache. Es kann hier für unseren Zweck von den verschiedenen Theorien über den Ursprung der Sprache (s. die Zusammenstellungen bei Marty oder Wundt, Völkerpsych. I) füglich Umgang genommen werden. Die Lautsprache, noch oder nicht mehr unterstützt durch die Gebärde, dient zur Mitteilung unmittelbar von Vorstellungsinhalten, mittelbar des Gefühlslebens. Die Mitteilung an eine zweite Person ist wesentlich, die Sprache selbst stets Mittel zum Zweck, nicht Selbstzweck.

297. Die Musik im Gegenteil dient in erster Linie zu Äußerungen des Gefühlslebens, erst mittelbar zur Hervorrufung von Vorstellungen. Zweck der Mitteilung an eine zweite Person ist ihr nicht von vornherein gegeben. Ihre Äußerung ist sich zunächst Selbstzweck. Nicht die Tauglichkeit von Artikulationen zur

Bildung symbolischer Lautzusammenstellungen behufs Verständigung bildet hier die Triebkraft der Anwendung, sondern ein elementarer Sinn für Hervorbringung und Verbindung bestimmter Töne und bestimmter Rhythmen, der dem Zweck des Gefühlsausdruckes dienstbar wird.

Der Trieb, starke Gefühle in Tönen ausströmen zu lassen, führt freilich auch zu dem Bestreben, durch diese Töne in anderen dieselben Gefühle auszulösen (darauf gründet sich die künstlerische Wirkung). Aus dieser auslösenden Funktion erklärt sich die beliebte Anwendung der Musik bei Arbeit, Spiel und Tanz, indem die rhythmischen Anforderungen dieser Tätigkeiten tonal umkleidet, hierdurch in die musikalische Sphäre gehoben werden und nun auf dem Wege gegenseitiger Gefühlserregung die gemeinsame Ausführung jener Tätigkeiten fördern.

Schon nach dem Gesagten ergibt sich, daß mit H. Spencer (F. a. o. S. 38 ff. gegen Wallaschek) die Hypothese abzulehnen ist, die den Ursprung der Musik im Takte sucht und das tonale Element außer Acht läßt (auch Simmel S. 266 sucht im Rhythmus [doch wenigstens nicht im Takt] den Ursprung aller Musik; vgl. hier 9). Wir haben vielmehr schon früher gesehen (12, 13), daß Rhythmus und Tonfolge organisch verbunden zu denken sind. Ferner dürfte der physiologische Reiz von Klängen bestimmter Tonstufen auf keinen Fall geringer sein, als der bestimmter Rhythmen, nur mit dem Unterschied, daß jene der musikalischen Welt allein angehören, die Rhythmen dagegen nicht; insbesondere den metrischen Rhythmus (Takt) haben wir uns zunächst als Zweckrhythmus (für Arbeit, Tanz u. s. f.) zu denken. Freilich ist seine Verbindung mit dem Klangfaktor in eine so frühe Zeit zu setzen und eine naturgemäß so volkstümliche, daß sie geradezu zu einer der Grundlagen für die Volksmusik geworden ist (302 ff.).

298. So stellen sich uns Sprache und Musik ihrem Wesen nach getrennt dar, wenn sie auch beide als Ausdrucksbewegungen gemeinsam einer höheren Kategorie angehören, welchem Umstand unser erweiterter Gebrauch des Wortes „Sprache" Rechnung trägt (Gebärdensprache, Sprache des Gefühls, der Leidenschaft, Tonsprache). Schon bei den Naturvölkern tritt diese Wesensver-

schiedenheit zutage und wir haben auch bei ihnen nicht etwa den Gegensatz: Gesang und Sprache einer- und (Instrumental-)Musik anderseits, sondern Sprache auf der einen Seite und Gesang (ohne oder mit nicht intregrierendem Text) sowie Spielmusik auf der anderen Seite. Desgleichen das Kind; es übt unabhängig vom Sprechen Gesang ohne sinngebende Textunterlage.

299. Wenden wir uns nun dem Tonmaterial selbst zu, so sehen wir schon in der Natur eine Skala aufgestellt, von deren unteren Stufen eine Anzahl unserem abendländischen System zugrunde liegt. Ja diese Skala wurde geradezu als das viel gesuchte Objekt der Naturnachahmung in der Musik angesehen. Der Verlauf dieser Naturtonreihe von den Verhältniszahlen der Schwingungen 1, 2 aufwärts scheint auch die Frage der Priorität von diatonischer Leiter oder Akkordtönen, also von Reihen benachbarter oder aber verwandter Töne zugunsten der letzteren zu entscheiden (s. oben **160**).

Die Singstimme, das Organ für Sprache und Gesang zugleich, ist nicht das musikaliche Instrument schlechthin. Die Tonrhythmik ist ihr nicht inhärent, vielmehr ist sie ihrer physiologischen Anlage nach vorerst für Gleittöne bestimmt. Erst allmählich werden sich feste Tonstufen herausgebildet haben; so wird wohl nicht mit Unrecht von Manchen der tonale Gesang ganz auf Instrumentaleinwirkung zurückgeführt.

Wir können also für die Singstimme eine der Naturtonskala entgegengesetzte Bewegungslinie annehmen, die sich mit der bei den einfachen Blasinstrumenten vorhandenen, der Naturleiter konformen Bewegungslinie in einem Punkte begegnen wird (etwa nach der Formel 1, 2, 3 . . . . ∞). Nehmen wir zur Ermittlung dieser Begegnungsstelle den gewöhnlichen Umfang unserer Instrumente, inbegriffen im Klavierumfang A bis a und beginnen bei A mit der Naturtonreihe, so zeigen sich in der mittleren Oktav (der vierten von oben wie von unten) als neue, von unserem System benützte Intervalle, die durch die Verhältniszahlen 8, 9, 10 und 15, 16 begrenzten Tonschritte, d. i. nichts anderes, als die drei Arten diatonischer Sekunden. Hier ist also gleichsam die neutrale

Zone zwischen den großen, aus nächst **verwandten** Tönen gebildeten Intervallen und den Gleittönen, die vom Lautkontinuum ausgehend die engste **Nachbarschaft** der einzelnen Stufen darstellen. Und hier, wo sich demnach die Technik des Reinmusikalischen mit der des Sprachlichen begegnet, muß auch der beiden nahestehende Gesang seine Hauptstütze finden. Damit hätten wir aber eine Begründung der früher empirisch gefundenen Erscheinung (vgl. **Kade** S. 7 und die hier (**164**) gegebenen Zahlenbelege), daß der Sekundschritt der vorzugsweise melodische ist.

300. Die Singstimme schreitet sodann auf ihrer Bahn noch weiter fort. Wir sehen schon im Mittelalter Naturtonfolgen in Anlehnung an instrumentale Weisen (oben **166**). In dieser Anlehnung einer Liedweise an das Instrumentale zeigt sich nun eigentlich schon ein Überwiegen des musikalischen Elementes vor dem sprachlichen. Freilich ist hier der künstlerische Wert vielfach fraglich. Dagegeu wird sich das Gleichgewicht in der Synthese in Folgendem zeigen:

In Zeiten überfeinerter Kunst ergeht stets wieder der Ruf nach Rückkehr zur Natur. In den redenden Künsten wird darunter vor allem ein Zurückgehen auf die naiven Äußerungen der Volksseele verstanden. In der Musik also ein Zurückgreifen auf die Volksweise. Sie zeigt uns nun in der Tat die gesuchte Synthese in einer einfachen, dabei künstlerischen Form.

301. Die Einflüsse der Sprache offenbaren sich in der Bevorzugung benachbarter Töne, Vermeidung ausgedehnter Melismen, im Tonfall am Schlusse, ferner in mancher Tonerhebung auf Senkungen (**205**, **225**) und steigender Tonhöhe im Affekt (**235**), endlich in jenen Eigentümlichkeiten, die die Musik einzelner Völker in Übereinstimmung mit ihrer Sprache auszeichnen.

Eine solche Eigentümlichkeit ist die germanische Vorliebe für den Auftakt gegenüber dem Vorwalten des Niederschlagsrhythmus bei anderen, insbesondere einzelnen slavischen Völkern. Während von den Sprachen der letzteren z. B. das Tschechische auf der ersten Silbe zu betonen pflegt, und von proklitischen Wörtern wenig Gebrauch macht, hat der Deutsche nicht nur viele Worte, in denen der zu betonenden Stammsilbe eine oder mehrere Silben

vorangehen, sondern der häufige Gebrauch von proklitischen Artikeln, Präpositionen u. s. f. läßt auch dort auftaktige Wortfüße entstehen, wo das Hauptwort selbst auf der ersten Silbe betont ist. Ich habe schon früher (**239**, vgl. auch **276**) bemerkt, daß diese Eigentümlichkeit von der Sprache in die Vokalmusik und von dieser weiter in die Instrumentalmusik übergegangen ist. So ist die meist thetische Polka ein slavischer, der meist auftaktische Walzer ein deutscher Tanz. Hier möchte ich einschalten, daß jene deutsche Eigentümlichkeit auch der Anwendung der zahlreichen trochäisch-daktylischen Versmaße der Griechen in unserer Sprache Schwierigkeiten bereitet, da wir im allgemeinen die Wort- und Satzbetonung nicht von der metrischen Ordnung trennen (vgl. oben **124**, **125**).

302. Geschieht die auftaktische Wendung durch den Zieltonschritt V|I (Naturtöne 3:4, vgl. **181**), wie es gerade in volkstümlichen Weisen üblich ist, so haben wir hier im kleinsten Raum, mit dem Material von nur zwei Tönen eine Synthese des Sprachlichen mit dem Reinmusikalischen vor uns.

Außer mit diesem Zieltonschritt zu Beginn einer Weise oder eines Verses derselben kommt nun das zweite Element der Vereinigung, das reinmusikalische bei der Volksweise vor allem in der rhythmisch-tonal geschlossenen Melodik zur Geltung. Diese Geschlossenheit befördert wesentlich die Einprägung ins Gedächtnis und schickt sich deshalb besonders für solche Lieder, die mündlich fortgepflanzt werden sollen, also eben für die Volksweisen. (Auch das leichtere Behalten gebundener Rede wird auf ihre musikalischen Bestandteile (**309**) zurückzuführen sein [**20**, Simmel 264]). Im Kunstlied lassen sich beide Strömungen verfolgen und danach die einzelnen Lieder einer oder der anderen Gruppe zuweisen. Sobald aber der Tondichter „im Volkston" schreiben will, sehen wir ihn ohneweiters jene rein-musikalische Form ergreifen.

303. Technik und Psyche stehen in einem engen Kausalitätsverhältnis. So trägt im Volkslied wie in der Vokalmusik überhaupt die Verbindung der Technik der Sprache mit der der Musik dem seelischen Doppelbedürfnis nach tonfreudigem Gefühlsausdruck und konkreter Mitteilung Rechnung, es tut dies aber zum Unterschied

von der übrigen Gesangmusik in einer, einfache Stimmungen durch einfache Technik wiedergebenden Weise. Nach allgemeinen Entwicklungsgesetzen ist aber nun die einfachste Synthese auch zugleich als die älteste anzusehen und wir kommen also von dieser Seite der Untersuchung her zu dem Ergebnis, daß die älteste Vereinigung von Sprache und Musik die gesungene Volksdichtung darstellt, ein Ergebnis, das aus der kulturgeschichtlichen Forschung längst bekannt ist.

Und infolge des verschiedenen Bildungsstandes der einzelnen Volksschichten werden stets jene Kunstschöpfungen vom Volk im breitesten Maße aufgenommen, gewürdigt, verstanden werden, die sich dieser einfachen Synthese am meisten nähern (vgl. oben 130).

304. Schon nach den früher gemachten Andeutungen wird der Gedanke naheliegen, daß es nicht Gesangmusik sein muß, in der sich diese Vereinigung von Sprachlichem und Musikalischem vollzieht.

Auch die beseelte Instrumentalmelodie wird bis zu einem gewissen Grade sprachliche Erfordernisse in sich aufnehmen.

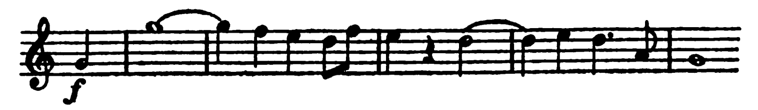
Zur näheren Begründung dieses Gedankens wäre auf die Wechselwirkung zwischen Vokalem und Instrumentalem nochmals einzugehen. Ganz allgemein läßt sich sagen, daß stets die Blütezeit der einen Gattung auf die Entwicklung der anderen von Einfluß gewesen ist. So sieht insbesondere das 16. Jahrhundert eine vom Vokalen stark beeinflußte Instrumentalmusik, das 18. und 19. Jahrhundert die gegenteilige Erscheinung (siehe oben 93 f. und vgl. Chrysander in Vierteljahrsschr. f. M. VII 1 ff., der Gerstenbergs Versuch „ein praktisches Beispiel" nennt „von dem Verhältnis des Gesanges zu der Musik der Instrumente aus dem Beginne der Periode des Vorherrschens der Instrumentalmusik").

Letztere Erscheinung wurde schon früher (174, 274) in einigen Punkten berührt. Uns interessiert hier der Einfluß des Vokalen auf das Instrumentale in seiner Bedeutung für die Beseelung der Instrumentalmelodie. Oder mit anderen Worten, es ist zu untersuchen, ob die für das 16. Jahrhundert festgestellte Be-

einflussung der Spielmusik durch die Gesetze des Gesanges noch nachwirkt und in welcher Weise sie etwa noch vertieft worden ist.

305. Jedes Instrument hat seine Art, in der es einen musikalischen Gedanken am wirksamsten aussprechen kann (25). Doch greift diese Art des Aussprechens in der Regel nicht auf andere Instrumente über. Nur die menschliche Stimme macht eine Ausnahme. Ihre Art, musikalische Gedanken auszudrücken, hat über ihr Gebiet, die Gesangmusik, hinaus Geltung und Bedeutung erlangt. Der Grund dieser Erscheinung liegt offenbar in der nahen Verbindung des ausführenden Organs mit dem empfindenden Subjekt.

Zusammengefaßt in den Regeln des ein- und mehrstimmigen strengen Satzes (s. oben 151) hat der Gesangstil allgemeinmusikalische Geltung gewonnen. Seither wurde zwar von der Spielmusik diese strenge Setzweise durchbrochen, aber sowie der Gesang auch heute noch am wirksamsten ist, der sich den Vorschriften des strengen Satzes am meisten nähert (einiges wird sich ja durch die moderne Tonalität ändern müssen), so wird auch die Instrumentalweise den beseeltesten Eindruck machen, welche wiederum jenen Singgesetzen gemäß gebildet ist. So jene Oboestelle im ersten Satz von Beethovens fünfter Symphonie, deren Verständnis R. Wagner, wie er selbst erzählt, durch den verständnisvoll beseelten Gesangsvortrag einer Schröder-Devrient aufgegangen ist. So auch, um einen gewiß modern instrumental denkenden Meister anzuführen, jenes Thema aus R. Strauß' Tondichtung „Don Juan“



das durch die Beachtung der Regeln des einstimmigen Satzes höchst sangbar erscheint und dadurch wieder den Eindruck des Sprechenden erzielt, oder einer „Klangrede“, wie Mattheson das Wort „Melodie“ übersetzt. Und daraus wieder ergibt sich ihr besonders eindringlicher, beseelter Charakter. Die Stelle ist auch

tonal interessant, als eine auf den Stufen II bis VI aufgebaute plagale Weise. Ein weiteres Beispiel habe ich früher gegeben (Schubert oben 223). So darf es uns nicht Wunder nehmen, wenn der Sprachgebrauch das Wort Melodie ganz allgemein auf instrumentale Weisen ausdehnt und wenn die Theorie den Seitensatz der Sonate auch als Gesangsatz bezeichnet u. s. f. So gibt der eben erwähnte Mattheson (III 16) dem Komponisten die Weisung, man solle bei Erfindung von Melodien „nicht auf bunte Noten, sondern auf redende Klänge sehen".

306. Wenn Mattheson nun noch weitergeht und die Vokalmelodie die Mutter der Instrumentalmelodie nennt, so können wir ihm hierin nicht mehr folgen. Denn wir haben gesehen, daß die Vokalmusik, wenn wir darunter gesungene Dichtung verstehen, jünger ist als die Instrumentalmusik, weil durch vorgeschrittenere Kultur bedingt; verstehen wir aber darunter Gesang ohne integrierenden Worttext, so kann sie wenigstens nicht als ältere Schwester der rohesten Instrumentalmusik nachgewiesen werden. Jedenfalls hat diese ihre eigene ursprüngliche Melodik, die, populär gesagt, auf den Akkordtönen aufgebaut ist.

Auch im 19. Jahrhundert hat jene Ansicht Matthesons Anhänger gefunden. Ich nenne nur Schasler und Gervinus. Geht man nicht fehl, anzunehmen, daß die Genannten unter Vokalmusik die gesungene Dichtung verstehen, so ist von ihrer Ansicht kein großer Schritt zu jener anderen, welche die Musik überhaupt aus der Sprache entstehen läßt.

307. Von den englischen und französischen Theoretikern des 18. Jahrhunderts ausgehend, hat diese Lehre im 19. Jahrhundert durch Herbert Spencer ihre volle Ausbildung erfahren. Seine Darstellung ist von so verschiedenen Seiten kritisch beleuchtet worden (ich nenne nur Gurney, Stumpf, Grosse, Combarieu), daß es nicht notwendig ist, hier die Unhaltbarkeit der Theorie im großen Ganzen nochmals nachzuweisen.

Nur eines möchte hier zu erwähnen sein. Spencer wendet sich (Mind XV, 463; Facts a. o. 40) gegen den ihm gemachten Einwand, daß seine Theorie auf die entwickelte Musik nicht angewendet werden könne, mit der Bemerkung, er habe sie eben

nur für die Entstehung der Musik aufgestellt. Die vorliegende Untersuchung kommt merkwürdigerweise zu einem entgegengesetzten Schlusse. Während für ein in der Entwicklung so zurückliegendes Stadium, wie es uns die Naturvölker bieten, eine vollständige Verschiedenheit von Sprache und Musik bezeugt ist, letztere auch in der Naturtonreihe unmittelbar an die stofflichen Voraussetzungen anknüpft, also in der Instrumentalmusik sicher nicht auf die Sprache zurückgeht, hat die Sprache allmählich und zwar zunächst mittelbar durch das Medium der später entstandenen Vokalmusik (gesungenen Dichtung) einigen Einfluß auf die Musik gewonnen (und freilich auch die Musik auf die Sprache, worauf noch kurz zurückzukommen sein wird).

Dieser Einfluß wird zu wiederholtenmalen sichtbar, so vom gregorianischen Gesang auf die Orgelmusik, dann vom unbegleiteten mehrstimmigen Gesang des 15. und 16. Jahrhunderts auf die Musik von mehreren gesellten Instrumenten.

308. Es bleibt aber noch übrig zu zeigen, daß sich dieser Einfluß trotz gegenteiliger Strömungen (**304**) tätig erhalten hat, ja daß die Wirkung sich noch vertieft hat.

Darin ist nun begreiflicherweise die dramatische Musik dem Liede vorangegangen. Geschah nämlich früher die Einflußnahme der Sprache nur mittelbar durch die Vokalmusik, ohne daß das rein Sprachliche als solches mit bewußter Absicht herangezogen wurde, so fand nun auch dieser Vorgang statt und stellte unmittelbare und bewußte Beziehungen zwischen Sprache und Musik her. Solches geschah in den musik-dramatischen Reformbestrebungen um 1600 (Florentiner), 1750 (Calsabigi-Gluck) und 1850 (Richard Wagner).

In den diese Bestrebungen begleitenden literarischen Verlautbarungen wird geradezu die Beachtung der natürlichen Sprachakzente als oberstes Erfordernis hingestellt. (Man lese insbesondere auch die Ausführungen Calsabigis über sein Arbeiten mit Gluck, Vierteljahrsschr. f. M. VII, 29 f.). Die drei Bewegungen haben in ungleicher Weise diesem Ideal entsprochen, die erste unter Preisgebung des Reinmusikalischen, das auf die Vor- und Zwischenspiele angewiesen wurde; die zweite durch ein Kompromiß

innerhalb der Singstimme selbst, die dritte endlich bei vorgeschrittenster Technik durch Auseinanderlegung in der Weise, daß dem Spielteil mehr die reinmusikalische Seite, dem Gesang die sprachlich-deklamatorische zugewiesen wurde.

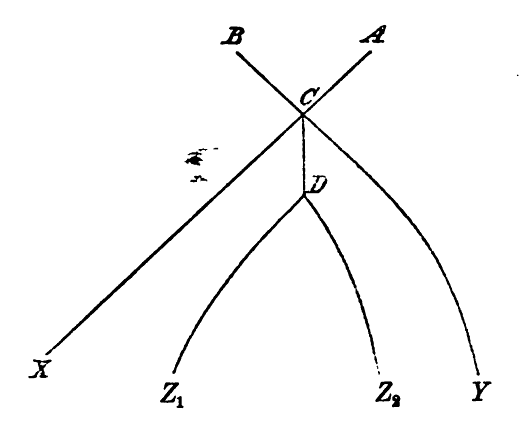
Das deutsche Lied hat sich dieser Bewegung in gemessenem Abstande angeschlossen.

309. Sahen wir die einfachste Synthese des Sprachlichen und Reinmusikalischen in der Volksweise, so können wir sie entwicklungsgeschichtlich in jenen Zeitpunkt zurückverlegen, da sich Sprache und Musik zur gesungenen Volksdichtung vereinigten.

Hier war die Verbindung von Wort und Weise obligatorisch. Sie ist es heute noch im Volkslied. Als die zwingende Verbindung sich löste, sahen wir dennoch die Sprache auf die Vokalmusik Einfluß üben. Wie war es nun mit der rezitierten Dichtung? Auch sie behielt Merkmale der früheren Vereinigung. Es sind dies jene Bestandteile, die wir eben als das Musikalische in der Dichtung zusammenfassen. Auch hier wird häufig geirrt, indem man dieses Musikalische lediglich auf der rhythmischen Seite der dichterischen Sprache sucht, also vorzüglich im sogenannten Metrum. Und doch ist die Tonhöhenbewegung ebenso an dieser musikalischen Neigung beteiligt. Da sind vor allem Reim und Refrain, die, wohl auch rhythmisch von Bedeutung, doch hauptsächlich durch die Wiederkehr gleicher Klänge in annähernd gleicher Tonlage wirken (s. 201 und vgl. die oben 215 zitierte Vermutung Schönbachs). Aber die Klangverhältnisse spielen auch in den übrigen Teilen der Dichtung mehr oder minder eine Rolle, und da ist es gerade die neueste Zeit, die während sie einerseits eine erhöhte Einflußnahme der Sprache auf die Vokalmusik zeigt, auf der anderen Seite das musikalische Element in der rezitierten Dichtung stärker hervorhebt. So gewinnt das moderne Gedicht durch musikalische Mittel erhöhten Stimmungsgehalt. Dabei zeigt sich eine zweifache Analogie zur musikalischen Entwicklung. Einmal darin, daß nicht etwa die rhythmisch straffen Metren stärker betont werden, die wir ja auch in der Musik zurücktreten sahen, sondern die stimmlichen Modulationen, die durch geeignete Lautmischung in der Sprachmelodie erzielt werden. Die

fernere Analogie betrifft den Grund dieser Parallelerscheinung. Wie in der Musik durch die vervollkommnete Technik die Beachtung feinerer Wortdeklamation ermöglicht wird, so setzt auch den Dichter die sichere Beherrschung des Stofflichen in den Stand, neben dem aufs Feinste gemeißelten Gedankenausdruck auch die Stimmung durch jene musikalischen Mittel hervorzurufen.

310. Wenn ich nun von dem dargelegten Verhältnisse zwischen Sprache und Musik, Poesie und Gesang eine graphische Darstellung zu geben versuche, so geschieht es unter dem Vorbehalt, daß zwar im allgemeinen der zeitliche Ablauf durch die Linie dargestellt werden soll, nicht aber etwa unter Beachtung bestimmter Maße für die ohnehin nicht fest bestimmbaren Zeitabschnitte. Von der Einzeichnung der Entwicklungslinie des Tanzes, der als Kunst heute nur eine verkümmerte Erscheinung bildet (31), habe ich abgesehen, da sie auch in der Untersuchung nicht berücksichtigt wurde. Das Bild wäre etwa folgendes:



Die Punkte A und B stellen die nach dem heutigen Stande der Wissenschaft für die von den Naturvölkern repräsentierte Entwicklungszeit getrennten Ausgangspunkte von Sprache und Musik dar. (Musik als rationale Melodie von Instrumenten oder Gesang ohne integrierenden Worttext, die Sprache mit irrationaler Melodik.)

Die Entwicklung der Sprache verläuft in der Geraden AX, die der Musik in der Kurve BY. In dem Punkte C, wo sich

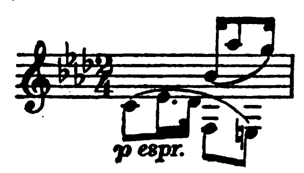
beide Linien schneiden, haben wir uns die Entstehung der gesungenen Dichtung zu denken.

Der Zustand notwendiger Verbindung von Gesang und Dichtung wird im Punkte D aufgehoben. Es kommt die Zeit der Trennung der Dichtkunst von der Musik mit Vorbehalt der Vereinigung von Fall zu Fall. Dichtung und Vokalmusik entwickeln sich in gesonderten Linien, hier dargestellt durch zwei entgegengesetzt verlaufende Kurven DZ_1 und DZ_2.

Die Bedeutung der Kurvenbewegung bei den drei Linien wird nach dem Vorhergesagten keiner besonderen Erläuterung bedürfen. Sie stellt die Wiederannäherung dar, u. zw. der Instrumentalmusik (denn diese bildet ja hauptsächlich den Gegenstand der Entwicklungslinie BY) und der Gesangmusik (DZ_2) an die sprachliche Seite und der Dichtkunst (DZ_1) nach der musikalischen Richtung hin.

311. Treten wir dem in diesen Kurven angedeuteten Vorgange deklamatorischer Gestaltung des Musikalischen und musikalischer Gestaltung der gesprochenen Dichtung noch ein wenig näher.

Auf der einen Seite haben wir gleichsam als Natur- oder Rohprodukt die auf den untersten Naturtönen aufgebaute Instrumentalweise. Diese Weise, wie sie primitive Blasinstrumente ergeben, ist nur zu primitivem Ausdruck geeignet. Je feiner die Seelenstimmungen, desto höher muß in der Skala gestiegen werden, d. h. desto mehr nähert sich die Weise den irrationalen Sprechtönen oder, da doch unser Tonsystem stets in rationalen Grenzen bleibt, finden kleine Abweichungen statt (s. oben **200, 295,** vgl. hierzu Lipps' Theorie der ästhetischen Abweichung von Normalformen) und wird in der mehrstimmigen Musik durch Vorhalte und andere harmonie- und leiterfremde Töne der Schein des Irrationalen erzeugt, vgl. die Stimmführung in Beethovens Adagio aus op. 59, Nr. 1:



Damit stimmt die Beobachtung überein, daß die Instrumente um so geeigneter für die Wiedergabe beseelter Melodien sind, je weniger sie von der Naturtonreihe ihren Ausgang nehmen, je weniger starr sie infolge dessen an gewisse Töne gebunden sind; daher die Reihenfolge: Singstimme (ohne Naturtoneinrichtung), Geiger (nur im Flageolet), dann Holzbläser und endlich die Horn- und Trompetenfamilie (mit steigender Zahl von Naturtönen). Für die Singstimme kommt noch der **305** erwähnte Vorzug hinzu.

Hier mag nochmals an die assoziative Kennzeichnung des Pastoralen durch gleichzeitig erklingenden 2. und 3. Naturton (s. oben **268, 269**) erinnert werden, ferner der Horn- und Trompetenfanfaren zu einfachen Ausdrucks- oder Schilderungszwecken (Festlichkeit, Jagd u. s. f.).

312. Gehen wir entwicklungsgeschichtlich vor, so tritt zu dieser primitiven Naturtonweise unter Hinzunahme weniger weiterer Stufen das sprachliche Element in einfachster Verbindung hinzu, indem nur die Hauptakzente der Sprache berücksichtigt werden. So entsteht die gesungene Volksdichtung, das Volkslied.

Die künstlerische Entwicklung schreitet aber darüber hinaus zum Kunstlied und dramatischen Gesang vor. Hier sehen wir die Berücksichtigung sprachlicher Erfordernisse weitaus gesteigert, jene einfache Naturtonweise noch weiter zurückgedrängt, nur noch zu bestimmtem naiven Textausdruck, und wesentlich im instrumentalen Teil verwendet. Auch die strenge mathematische Großrhythmik wird gemildert, wie das Zeichnen in der Malerei vom abstrakt Geometrischen über das Stilisiert-Ornamentale zu den freieren Linien der Natur fortschreitet. So sagt Eximeno, die (mathematische) Musik wird erst Kunst, wenn sie zur Sprache (linguaggio) wird. Der Prozeß läßt sich kurz so bezeichnen: Das Reinmusikalische wird durch das Sprachliche stilisiert.

313. Nehmen wir den Ausgangspunkt von der sprachlichen Seite. Die gewöhnliche Rede verläuft in engeren Grenzen bezüglich Dauer, Höhe und Stärke des Tones. Dies ändert sich schon in der Rhetorik. Der Redner wendet sich an eine größere Menge, daher müssen die Tonverhältnisse schon der Verständlichkeit halber nach jeder Richtung erweitert und wohl auch

genauer präzisiert werden (siehe oben 196). Kann man demnach schon in der alten Rhetorik von dem Hinzutreten eines musikalischen Elements sprechen, so wird dies bei der rezitierten Dichtung noch mehr der Fall sein. Von der Rezitation eines Gedichtes, das in seiner Sprache stark musikalisch gefärbt ist, bis zum Vortrag eines modernen deklamatorischen Liedes ist der Sprung kein so gewaltiger. Freilich tritt nun in die Behandlung der Toneigenschaften das Moment der diskreten Tonstufen ein, diese verlangen an sich schon ein stärkeres Sichausleben des einzelnen Tones, die Eigentöne der Vokale treten zurück, dagegen erhalten die in gegewöhnlicher Rede stummen Vokale und Silben durch den Ton selbständige Bedeutung, kurz das Reinmusikalische tritt stärker hervor. Dabei kann die Dauer einzelner Töne zu einem Maße ausgedehnt werden, welches der Rezitation unmöglich wäre. So verlangsamt sich, wenn wir noch instrumentale Zwischenteile annehmen, der Ablauf des Vortrages mehr und mehr. Hierzu kommt noch die Erscheinung, daß mehrere Stimmen in verschiedenen Melodien zugleich singen, wodurch eine weitere Entfernung von der einfachen Rede erfolgt.

314. Von der Gesangsmelodie kommen wir dann endlich durch Abstoßung des äußeren sprachlichen Elementes zur beseelten Instrumentalmelodie. Hier sind die Grenzen für die Tonentfaltung (auch in Betreff der Mehrstimmigkeit) abermals erweitert und den einzelnen Instrumenten gemäß gestaltet. (Die psychologische Bedeutung der so herausgestalteten Instrumentalmelodie wird von Sully (S. 245 f.) in treffenden Worten hervorgehoben). Für die ganze Überleitungsreihe darf vielleicht, wenn auch mit der bei solchen Vergleichen gebotenen Zurückhaltung, auf die Reihenfolge Malerei, Schwarzkunst, Flachrelief, Hochrelief, volle Plastik hingewiesen werden.

So haben wir denn hier den umgekehrten Weg zurückgelegt und gesehen, wie das sprachliche Element ins musikalische hinübergeführt, durch dieses stilisiert wird. Im Zusammenhalt mit dem früheren Ergebnis können wir daher allgemein sagen: *Von den beiden getrennten Grunderscheinungen, der sprachlichen und der reinmusikalischen, wird im Gesang die eine durch die andere stilisiert.*

315. Mit Ausnahme einiger Ausläufer auf beiden Seiten (manche [nicht alle] Prosadichtungen, ein Teil der Tanzmusik) sehen wir also in den Schöpfungen der Poesie und der Musik beide Elemente vertreten. Für die Musiktheorie ist die gegensätzliche Vertretung je eines der beiden Elemente durch die Namen Rameau (Naturtontheorie) und Rousseau gekennzeichnet (v. Stein S. 324 ff.). Legt Jemand auf das Vorhandensein beider Formen in jeder der beiden Künste allein Gewicht, so wird ihm die weitere Verbindung beider (in der gesungenen Dichtung) überflüssig, ja vielleicht sogar schädlich erscheinen (s. oben 19). Diese Ansicht, die ich gewiß nicht teile, scheint mir dennoch logischer, als jene andere, die in der Musik gerade die selbständige, absolute, rein instrumentale Seite ganz verwirft oder doch tiefer einschätzt (Gervinus u. a.).

316. Im Besonderen wäre noch ein öfter erhobener Einwand gegen das Deklamatorische in der Musik zu erwähnen. Es wird gefolgert: Der singende Ton beim Sprechen ist als unschön erkannt. Umsomehr muß es das deklamatorische Singen sein. Worin besteht aber dieses singende Sprechen? In einem gleichmäßig wiederkehrenden Tonfall, der nicht nur sprachwidrig, sondern ebenso sehr unmusikalisch ist. (Vgl. Aug. Beck, Musik und Rezitation, welche Schrift übrigens ebenfalls in der Vertonung von Gedichten eine Gefahr erblickt, u. zw. die der Verdrängung des poetischen Eigenwertes der Dichtung, welcher Gefahr durch sorgfältige Herausstellung ihrer eigenen Sprachmelodie zu begegnen wäre.)

317. Innerhalb des musikalischen Liedes selbst haben wir in der Synthese der beiden Elemente ein wechselndes Verhältnis beobachten können. Im einstimmigen Lied ohne Simultanharmonie ist die Singstimme selbst der Ausdruck des Kompromisses. Das Tanzlied, der Kinderreigen in ihrem tonal-rhythmisch einfachen Gewande bilden den äußersten Flügel nach der reinmusikalischen Seite hin. Das Seemannslied aus R. Wagners „Tristan und Isolde" zeigt uns, wie das einstimmige deutsche Lied nach der sprachlichen Seite gewendet aussehen könnte. Naturgemäß wird sich aber diese deklamatorische Richtung erst im Lied mit Simultanharmonie freier entfalten können. Hier wird die reinmusikalische Seite, d. h. die

tonal-rhythmische Geschlossenheit durch den Spielteil vertreten, der ein motivisches Gewebe über das Ganze breitet, in das die Zeichnung der deklamatorisch gehaltenen Singstimme kunstvoll eingewebt erscheint (**285** ff.).

318. Volkstümlich wird diese Liedgattung nach dem oben (**303**) Gesagten allerdings wohl kaum je werden. Wir können diesen Gedanken nun auch so fassen: Je mehr das einfach-strenge Tonalrhythmische (Verhältniszahlen etwa 1 bis 8 und 12) durch das Sprachliche stilisiert wird, desto weniger wird es von der großen Masse des Volkes als melodisch empfunden (**10**, vgl. auch **130**). Dies scheint mir aber wieder ein Hinweis mehr, daß wir in solchen tonal-rhythmischen Verhältnissen den von der Sprache verschiedenen Ausgangspunkt des Reinmusikalischen vor uns haben.

Ja mit einem gewissen Atavismus neigt sich der Geschmack der Menge wieder einer Art Tanzlied zu, das, wie im 18. Jahrhundert das Bühnenlied, wieder vom englischen Singspiel zu uns gekommen ist. Auch der Erfolg der vielen Wiegenlieder ist auf dieses reinmusikalische Bedürfnis zurückzuführen (vgl. z. B. Arnold Mendelssohns De möde moder mit einfachen Rhythmen und Tonfolgen von zerlegten Dreiklängen). Denn die Wirkung durch primitiv-musikalische Mittel ist das Haupterfordernis für diese Liedart, deren Text auch so zu halten ist, daß die Betätigung reinmusikalischer Melodik durch den sprachlichen Ausdruck möglichst wenig gestört wird.

Endlich ist es bezeichnend genug, daß selbst ein großer Dichter, der freilich die Musik sehr liebte, deren selbstherrliches Auftreten im Gesang verlangt, siehe Grillparzers temperamentvolle Äußerung zugunsten Händelscher Textbehandlung in seinem Tagebuche (herausgegeben von Glossy und Sauer, S. 124); er hätte also wohl auch Brahms' Vertonung (**135**) gelten lassen.

Anderseits wurde schon gelegentlich darauf hingewiesen, daß die technischen Fortschritte in der Musik es ermöglichen, daß sie ohne Aufgeben ihrer Eigentümlichkeit den erhöhten sprachlich-deklamatorischen Anforderungen ebenso wie allen sonstigen Ausdrucksbedürfnissen entsprechen kann (vgl. Grunsky I, 88).

319. So hat uns die Betrachtung der deutschen Liedweise bei nur einigermaßen tiefer gehender Forschung notwendigerweise auf das sprachlich-musikalische Problem geführt, dessen Erörterung daher einen gewiß nicht unangemessenen Platz eingeräumt erhalten hat.

Das deutsche Lied aber, insbesondere das künstlerische Einzellied mit Hinzutritt eines Spielteils, ist uns im Laufe der Untersuchung als eine allmählich zu hoher Ausbildung gelangte Kunstform entgegengetreten, in der jedem der beiden Elemente, dem sprachlichen wie dem musikalischen, gegeben wird, was ihm gebührt, und die, von Meisterhand belebt, im kleinen Rahmen ein psychologisch fein abgestuftes und ästhetisch geschlossenes Ganzes zu bieten imstande ist.

Anhang.

Vorbericht.

Nachstehende Lieder und Bruchstücke sind einer im Rathause zu Sterzing (Tirol) aufbewahrten Handschrift entnommen und bilden die Gesamtheit der dort mit Melodie versehenen Lieder. Diese und eine Reihe ohne Weise aufgezeichneter Lieder bilden nebst einer musiktheoretischen Abhandlung den Hauptinhalt der Hs. Von den Texten hat die nicht schon aus anderen Hss. veröffentlichten Gedichte J. v. Zingerle zum Abdruck gebracht und dabei auch eine Übersicht über die anderen Eintragungen gegeben.

Von den Melodien habe ich zwei als Varianten zur Mondseer Hs. mitgeteilt (s. unten die Anmerkungen zu Nr. 5 und 9). Im Jahre 1897 habe ich sodann die Abschrift jener theoretischen Abhandlung, sowie sämtlicher Melodien behufs gesonderter Veröffentlichung genommen. Da andere Arbeiten dazwischen kamen, blieb die Sache im Ms. liegen, um endlich, soweit es die Lieder betrifft, der vorliegenden Arbeit angegliedert zu werden. Die mittlerweile erfolgte Veröffentlichung der Weisen Nr. 10 bis 18 durch K. Gusinde („Aus der Sterzinger Sammelhs." in der Festschrift des germanistischen Vereins in Breslau 1902) hat diesen Abdruck nicht überflüssig gemacht, denn sie ist sowohl in den Bemerkungen S. 225 unvollständig, als im Notentext trotz der Nachahmung des äußeren Bildes der Notenzeichen ungenau bezüglich der Tonhöhe und Notenverbindung (s. Nr. 10, 12, 13, 17).

Hier möge eine ergänzende Beschreibung Platz finden. Die Hs. hat die Größe von 22 × 15½ cm und bestand ursprünglich aus fünf Sexternionen und einem Ternio, also fünfmal 12 und einmal

6 Blättern. Einige Blätter fehlen, so daß die Lagen nach der späteren Bleistiftpaginierung folgendermaßen aufeinander folgen:

I.	1	bis	10
II.	11	„	22
III.	23	„	34
IV.	35	„	46
V.	47	„	56
VI.	57	„	61.

Von der ersten Lage fehlt das erste und letzte Blatt; auf dem ersten stand jedenfalls der Anfang des Musiktraktats, mit dessen Fortsetzung jetzt die Hs. auf Bl. 1a einsetzt. Zwischen Bl. 46 und 47, sowie zwischen Bl. 56 und 57 sieht man die Reste von je einem ausgerissenen Blatt, so daß jetzt die fünfte Lage auch nur 10 paginierte Blätter zählt; auf dem vom ersten erhaltenen Fragment links oben ist der Beginn einer vierlinigen Notenzeile zu sehen mit der Initiale *N* und einem folgenden *w*, sowie dem F-Schlüssel auf der dritten und einer Neume auf der zweiten Linie. Endlich ist von Bl. 57 nur die obere, von Bl. 61 nur die untere Hälfte erhalten.

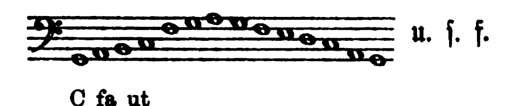
Zingerle setzt die (von Adolf Pichler aufgefundene) Hs. in das Ende des 14. Jahrhdts (Vgl. Schatz DTÖ. IX 109). Bezüglich der Noteneintragung siehe die Bemerkung unten S. 218 f.

Der Inhalt bietet, wie schon erwähnt, einen theoretischen und einen praktisch-musikalischen Teil, ähnlich wie in der Prager Hs. XI, E 9. Wurde schon bei dieser erkannt, daß die Lieder nicht etwa Beispiele zu den theoretischen Ausführungen des Tractatus de cantu perfecto et imperfecto [Heinrich von Zeeland] darstellen, und hat daher Coussemaker von dem Abdruck der Lieder abgesehen (CS III, 113 und bei Joh. de Muris, vgl. Ambros II, 277 ff. und Joh. Wolf, Kirchenmusik-Jahrbuch 1899), so gilt dies umsomehr von unserer Hs. und es ließ sich unbedenklich der Liedteil loslösen und als Denkmal von selbständiger Bedeutung veröffentlichen.

Nur kurz sei der Inhalt des vorausgehenden theoretischen Teiles, dessen Veröffentlichung an passender Stelle ich mir vor-

behalte, hier angeführt. Er beginnt mit Ausführungen über die Mensuralschrift und -Theorie, u. zw. sind vorhanden die Hauptstücke: de valoribus notarum, de punctis, de pausis, de signis und de modis (Intervalle).

Der Schreiber hat mit dem Raum sehr gespart. Er schreibt zweispaltig mit ungemein starken Abkürzungen (wie schon Zingerle hervorhebt) und so klein, daß ich zum Lesen die Lupe zu Hilfe nehmen mußte. Die Ausführungen decken sich in einzelnen Stellen und Wendungen wörtlich mit dem bei CS III, 475 ff. veröffentlichten Traktat eines Anonymus (XII). Bl. 4a enthält, quer beschrieben, die Hexachordtabelle, 5b in gleicher Art eine Ligaturentafel, 6a eine nicht voll ausgeführte Guidonische Hand. Die ersten sechs- (fünflinigen) Zeilen auf Bl. 4b geben Solmisationsformeln



u. s. f.

C fa ut

Die letzte Zeile auf dieser Seite und sieben Zeilen auf Bl. 5a bieten das aus GS II 152, CS III 425 f. und Müller (Abhandlung über Mens.-Musik) S. 2 bekannte melodische Gedächtnisschema für Intervalle (Ter terni sunt modi).

Auf Bl. 6b beginnt die Eintragung der Lieder. Die Notenzeilen auf dieser Seite (je eine vor den drei Gedichten) blieben unausgefüllt. Erst auf Bl. 7a beginnen Melodieaufzeichnungen. (Über die schon auf diesen Blättern und im ganzen übrigen Teil der Hs. eingestreuten Sprüche, Rezepte, lateinischen Gedichte, Federproben u. s. f., siehe Zingerle).

Das auf Bl. 42b verzeichnete Gedicht „Mich frewet, fraw, dein angesicht" (Zingerle S. 329) sollte bis zu Ende mit Noten versehen werden; es sind acht Notenzeilen zu den einzelnen Textzeilen gezogen. Sie blieben aber unausgefüllt.

Ferner sind auf Bl. 55b zu dem Gedicht: „Kinder ir habt einen wintter an der hant" vier Notenzeilen in der Weise gezogen, daß unter anderthalb Notenzeilen die zwei Stollentexte,

unter die weiteren bis zur Hälfte der vierten der Text des Abgesanges zu stehen kam. Die Noten sind nicht eingesetzt.

Auf Bl. 58a sind zu fünf Versen beginnend: „Er hat in die lant“ zwei Notenzeilen gezogen, ohne daß die Noten eingesetzt sind; meine Vermutung, daß hier der Abgesang vorliege (weil die Stollen paarweise unterlegt wären), und daß die Stollen auf dem unteren (abgerissenen) Teil des Bl. 57b gestanden haben, bestätigt sich durch MSH. 257b f. („Owe, sumerzit“ aus der Berliner Neidhart-Hs., Fol. 779; vgl. auch unten zu Nr. 17).

Desgleichen fehlen die Noten auf den zweimal zwei Notenzeilen Bl. 58b unten und 59a oben zu den Stollen und dem Abgesang des Gedichtes „Mayen zeit ohne neyt“.

Endlich hat Bl. 60b wieder drei fünflinige Zeilen ohne Noten, worauf die Weise zu „Gegen der lieben sumer zeit“ hätte zu stehen kommen sollen, ihr Schluß wird auf dem oberen fehlenden Teil des Bl. 61 gestanden sein.

Die Art der Notierung ist eine wechselnde: verschiedene Formen der Übergangsschrift (Neumen auf Linien von Fliegenfüssen an bis zur kräftigen gotischen Neume) und teils schwarze, teils weiße Mensuralnotierung. Wenn daher Gusinde (a. a. O.) sagt: „die Notierung der Sterzinger Hs. ist wie überhaupt in jener Zeit Neumierung“ und sich dabei auf Riemann-Runge beruft, so zeigt dieser Fall, welches Unheil die von den Genannten mit großem Nachdruck vorgebrachte falsche Verallgemeinerung bezüglich der Notierung spätmittelalterlicher Lieder anzurichten in der Lage ist. Denn wir haben es dank dieser Theorie nun schon zu Neumen in Form evakuirter Noten gebracht, von den schwarzen Mensuralnoten mit punctus divisionis in Nr. 4 ganz abgesehen! Könnten nämlich allenfalls die weißen Noten in Nr. 3 als für die Ausfüllung mit roter Tinte aufgespart zu erklären sein, so sind doch bei der Melodie Nr. 8 die unausgefüllten Rauten in solcher Überzahl, daß hier schon die weiß-schwarze (nicht die schwarz-rote) Notierung angenommen werden muß. Nr. 14 endlich und wohl auch Nr. 11 haben überhaupt nur notae vacuae.

Nach dieser Wahrnehmung, und da die Melodieeintragung nach einigen Anzeichen (siehe vorige Seite und Anmerkung zu

Nr. 3) später und durch verschiedene Hände erfolgte, dürften diese Eintragungen wenigstens von der vierten Hand (Nr. 8) an ins 15. Jahrhundert vorzurücken sein.

Die Notenzeilen sind einschließlich Bl. 47 b fünflinig, von 48 a ab vierlinig. Die Übertragung geschah durchwegs auf fünflinigen Systemen.
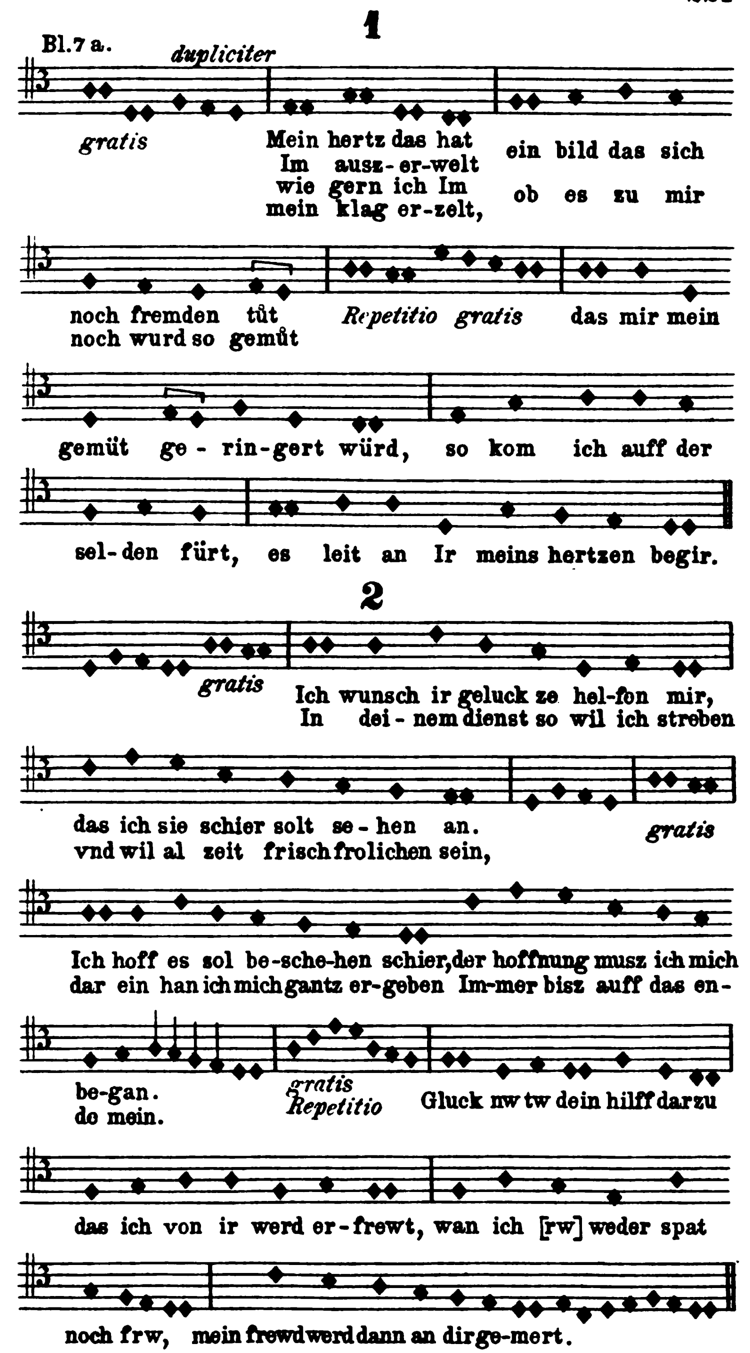
Was die Übertragung der Noten selbst anbelangt, so konnte für die Neumenpunkte, mit gleichem Rechte die quadratische Note oder die Raute gewählt werden. Ich wählte die letztere Form, um so ein einheitliches Bild mit den meist in Semibreven notierten mensurierten Gesängen zu erzielen. In den Fällen, wo eine vereinzelte Virga vorkommt, habe ich sie durch eine Longa mit linksseitigem Strich wiedergegeben. Endlich wurden zusammengesetzte Neumen nur durch Anbringung eckiger Klammern über den Rauten gekennzeichnet. Die Minimen hatte der Stecher nach dem an unserer heutigen Notierungsart erzogenen Symmetriegefühl bald hinauf, bald herabgestrichelt. Da ein Mißverständnis ausgeschlossen und ein Faksimile nicht beabsichtigt ist, hätte es für jeden vernünftigen Leser genügt und aller wünschenswerten Akribie entsprochen, wenn hier in dem Vorbericht (wie ich es bei der Mondseer Hs. getan habe), die Tatsache, daß in der Hs. alle Minimastriche aufwärts gezogen sind, noch eigens erwähnt worden wäre. Um aber diesmal der Kritik von einer Seite, die mangels wesentlicher Einwendungen gegen den Text selbst, mit Ignorierung des Vorberichtes sich an solche Äußerlichkeiten halten zu müssen glaubt, auch gegenüber denen, die das Buch nicht selbst zur Hand nehmen, den Boden zu entziehen, habe ich die Korrektur vornehmen lassen. Über die senkrechten Abteilungsstriche nach den Zeilen s. Anmerkung zu Nr. 8.
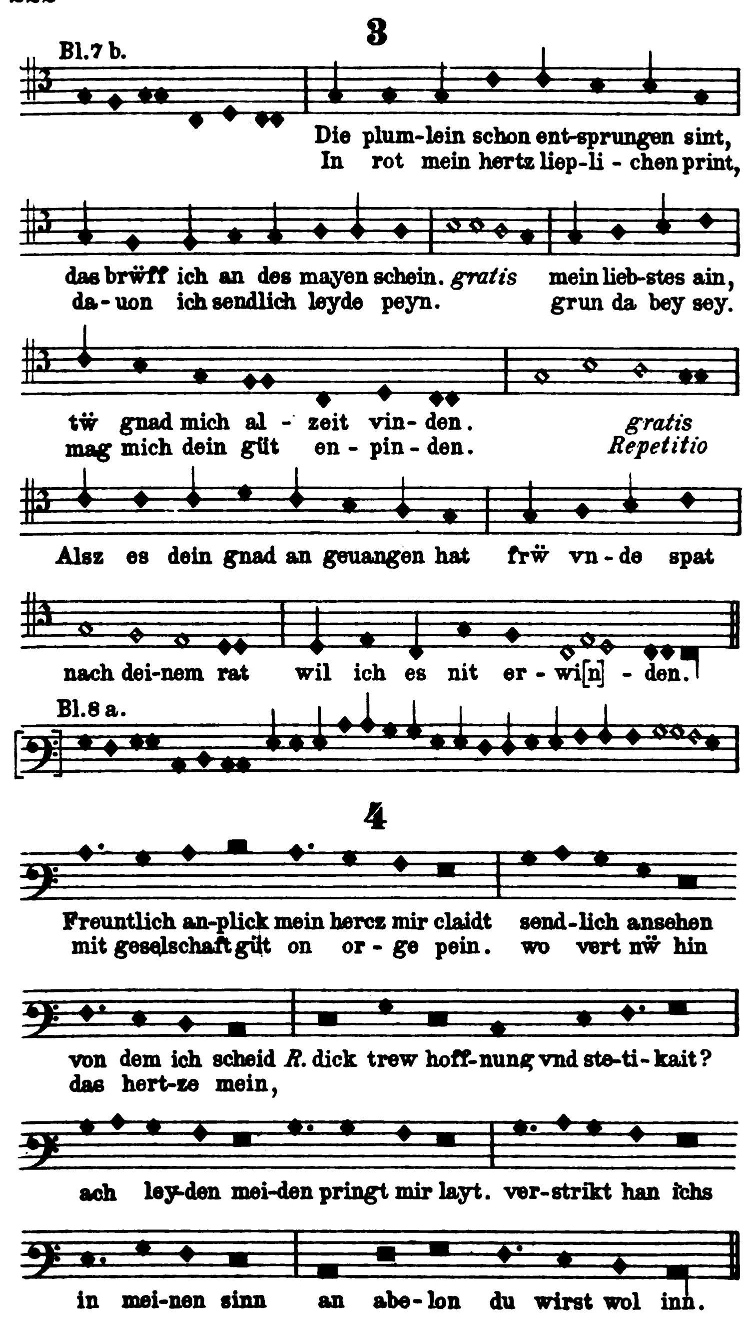
Zu den einzelnen Liedern habe ich die Darstellung des Tonfolgeverhältnisses der Zeilen durch Buchstaben, wie ich sie in der Mondseer Ausgabe eingeführt, beibehalten, jedoch das Schema der Reime und Kadenzen (diese zur besseren Vergleichung algebraisch ausgedrückt) hinzugefügt (vgl. oben **116**).
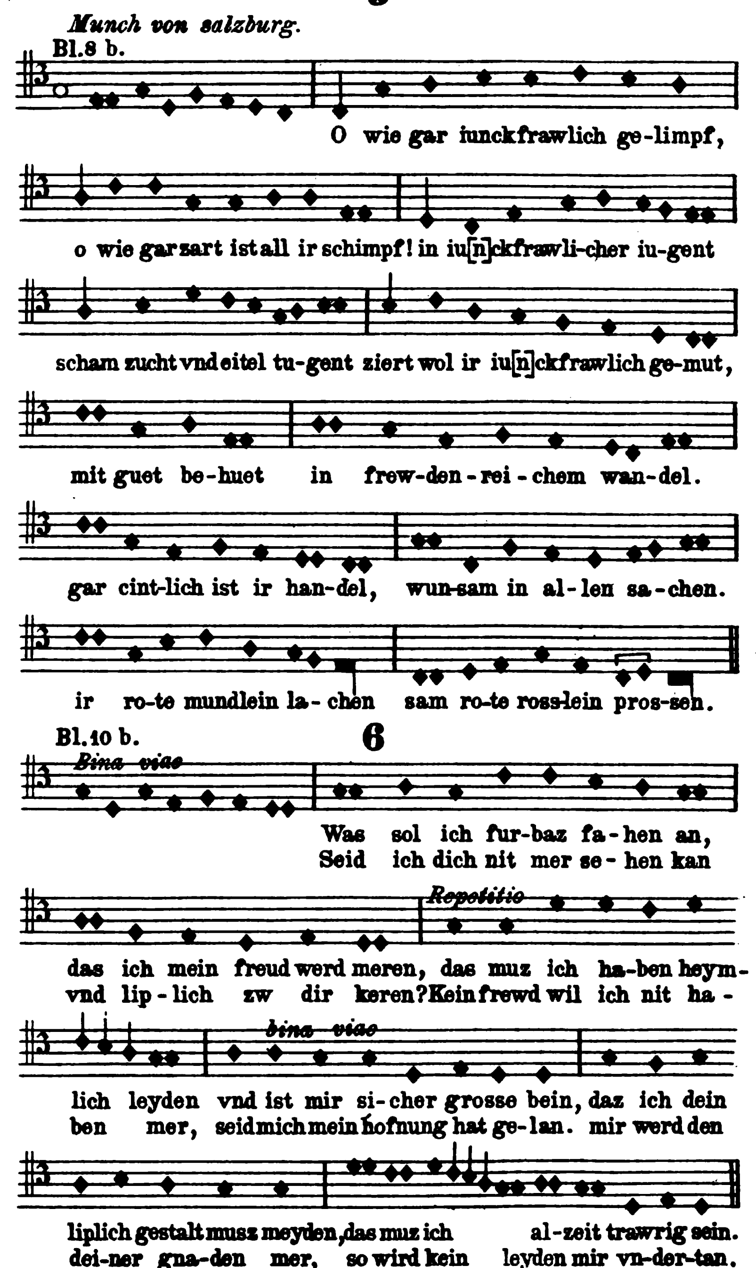
An deutschen Liedern (mit Ausschluß der Sprüche und Übersetzungen) zählt die Handschrift 34, davon 17 mit Weise.

Von Verfassern der Lieder ist nur bei zweien (darunter unser Nr. 5) „der Mönch von Salzburg“ genannt, außerdem gehören drei Übersetzungen lateinischer Hymnen diesem Dichter zu. Ferner findet sich in der Hs. eines der als echt anerkannten Neidhartlieder (Nr. 14) und eine Anzahl unechter, zum Teil im Neidhart Fuchs verwendeter Lieder; im Ganzen hat die Hs. acht Lieder mit, und ebensoviele ohne Weise mit der eben erwähnten Berliner Neidhart-Hs. gemeinsam.

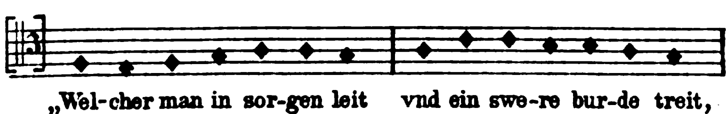
Ich gebe nun noch die alphabetisch geordneten Textanfänge der Lieder, denen eine Weise beigegeben ist; wo sie nicht vollständig oder der Text irrig unterlegt ist, ist dies durch ein * gekennzeichnet.


1
Bl. 7 a.
dupliciter
gratis
Mein hertz das hat
Im ausz-er-welt
wie gern ich Im
mein klag er-zelt,
ein bild das sich
ob es zu mir
noch fremden tůt
noch wurd so gemůt
Repetitio gratis
das mir mein
gemüt ge-rin-gert würd, so kom ich auff der
sel-den fürt, es leit an Ir meins hertzen begir.
2
gratis
Ich wunsch ir geluck ze hel-fen mir,
In dei-nem dienst so wil ich streben
das ich sie schier solt se-hen an.
vnd wil al zeit frisch frolichen sein,
gratis
Ich hoff es sol be-sche-hen schier, der hoffnung musz ich mich
dar ein han ich mich gantz er-geben Im-mer bisz auff das en-
be-gan.
de mein.
gratis
Repetitio
Gluck nw tw dein hilff darzu
das ich von ir werd er-frewt, wan ich [rw] weder spat
noch frw, mein frewd werd dann an dir ge-mert.
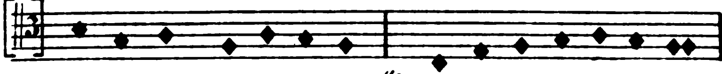

3
Bl.7 b.
Die plum-lein schon ent-sprungen sint,
In rot mein hertz liep-li - chen print,
das brẅff ich an des mayen schein. gratis mein lieb-stes ain,
da-uon ich sendlich leyde peyn. grun da bey sey.
tẅ gnad mich al - zeit vin-den. gratis
mag mich dein gu̇t en - pin-den. Repetitio
Alsz es dein gnad an geuangen hat frẅ vn-de spat
nach dei-nem rat wil ich es nit er - wi[n] - den.
Bl.8 a.
4
Freuntlich an-plick mein hercz mir claidt send-lich ansehen
mit geselschaft gu̇t on or - ge pein. wo vert nẅ hin
von dem ich scheid R. dick trew hoff-nung vnd ste-ti-kait?
das hert-ze mein,
ach ley-den mei-den pringt mir layt. ver-strikt han ichs
in mei-nen sinn an abe-lon du wirst wol inn.


5
Munch von salzburg.
Bl. 8 b.
O wie gar iunckfrawlich ge-limpf,
o wie gar zart ist all ir schimpf! in iu[n]ckfrawli-cher iu-gent
scham zucht vnd eitel tu-gent ziert wol ir iu[n]ckfrawlich ge-mut,
mit guet be-huet in frew-den-rei-chem wan-del.
gar cint-lich ist ir han-del, wun-sam in al-len sa-chen.
ir ro-te mundlein la-chen sam ro-te rosslein pros-sen.
Bl. 10 b.
6
Bina viae
Was sol ich fur-baz fa-hen an,
Seid ich dich nit mer se-hen kan
Repetitio
das ich mein freud werd meren, das muz ich ha-ben heym-
vnd lip-lich zw dir keren? Kein frewd wil ich nit ha-
bina viae
lich leyden vnd ist mir si-cher grosse bein, daz ich dein
ben mer, seid mich mein hofnung hat ge-lan. mir werd den
liplich gestalt musz meyden, das muz ich al-zeit trawrig sein.
dei-ner gna-den mer, so wird kein leyden mir vn-der-tan.

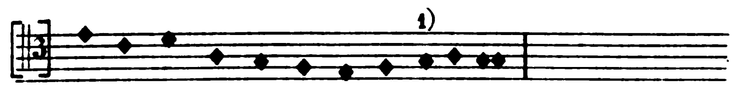
7



„Wel-cher man in sor-gen leit vnd ein swe-re bur-de treit,



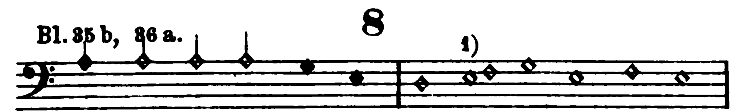
sol sich frewen der lie-ben czeit“ daz waz hie vor der al-den rat.



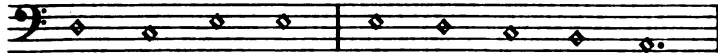
nu hort man doch dy wey-sen sa - gen: „kein vnmut“.. u.s.f.

8

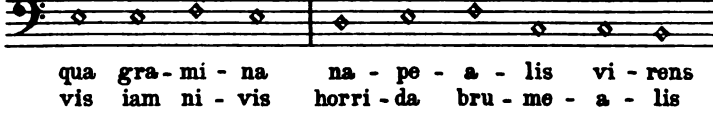
Bl. 35 b, 36 a.



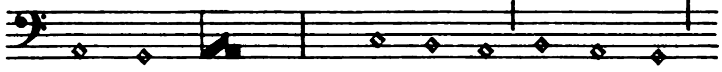
Im en - tre - na ple - na stet et me - tu fle - tu
An - nu - a - lem ta - lem per li - uo - rem mo - rem
Man sicht läw - ber tä - wer vor dem wal - de pal - de
Voge - lein sin - gen clin - gen ist ver - sto - ret ho - ret
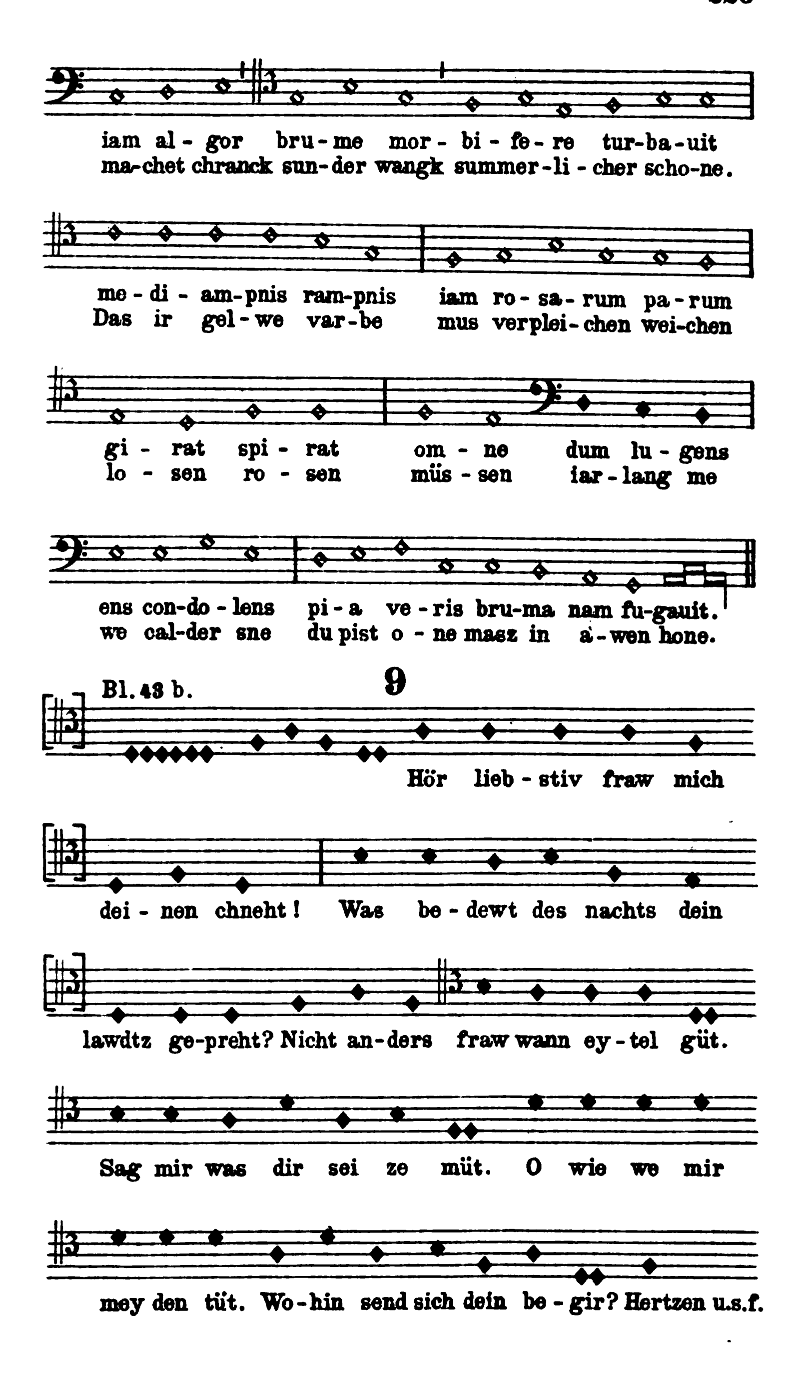


ge - mens tre - mens tel - lus her - bi - da
re - dit ce - dit vos o - di - bi - lis
rei - sen grei - sen sicht man perg vnd tal
win - de swin - de we - hen durch den walt
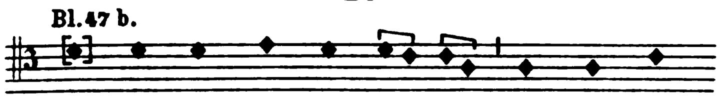


qua gra - mi - na na - pe - a - lis vi - rens
vis iam ni - vis horri - da bru - me - a - lis
val v - ber al stet noch mani - ger han - de
calt vn - ge - stalt sten nw perg vnd an - ger



nos e - duxit.
nam de - struxit. *R.* Proch - du - lor om - ne cor
su - mer claide[r]. *R.* Ach win - ter langk dein getwangk
a - wen layder.


iam al - gor bru - me mor - bi - fe - re tur-ba-uit
ma-chet chranck sun-der wangk summer-li - cher scho-ne.
me - di - am-pnis ram-pnis iam ro - sa - rum pa - rum
Das ir gel - we var - be mus verplei - chen wei-chen
gi - rat spi - rat om - ne dum lu - gens
lo - sen ro - sen müs - sen iar - lang me
ens con-do - lens pi - a ve - ris bru-ma nam fu-gauit.
we cal-der sne du pist o - ne masz in a - wen hone.
Bl. 43 b.
9
Hör lieb - stiv fraw mich
dei - nen chneht! Was be - dewt des nachts dein
lawdtz ge-preht? Nicht an-ders fraw wann ey - tel güt.
Sag mir was dir sei ze müt. O wie we mir
mey den tüt. Wo-hin send sich dein be - gir? Hertzen u.s.f.
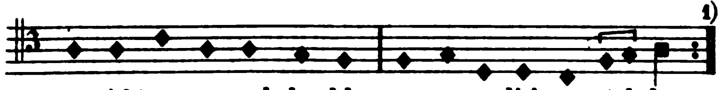
10
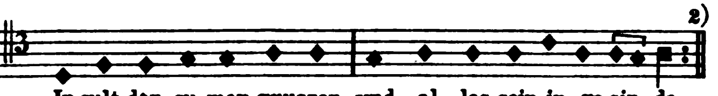


Vr - laub hab der wint-ter vnd dar - zu
Ir rit - ter vnd ir fraw-en ist sult auff



der kal - te sne. Vns cumpt ein sum-mer lin - der,
den may-en plan den er - sten vi - ol schaw-en,



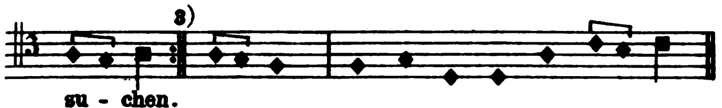
man sieht an-ger vnd den kle gar sumer-lich ge-stel-let.
der ist wunneclich ge-tan. die zeit hat sich ge-sel - let.



Ir sult den su-mer gruszen vnd al - les sein in-ge-sin-de.
er kan den ku-mer püz-zen vnd [vert] da her so lin-de.
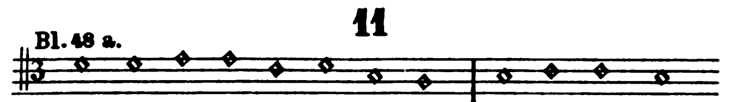


So wil ich auff den may-en plan den er-sten vi - ol
Got geb das es mir wol er - gan, der zeit wil ich ge -
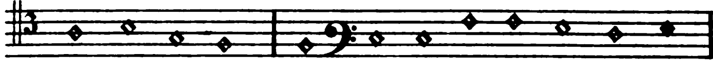


su - chen.
- ru - chen, seit si mir wol ge-uel - let.
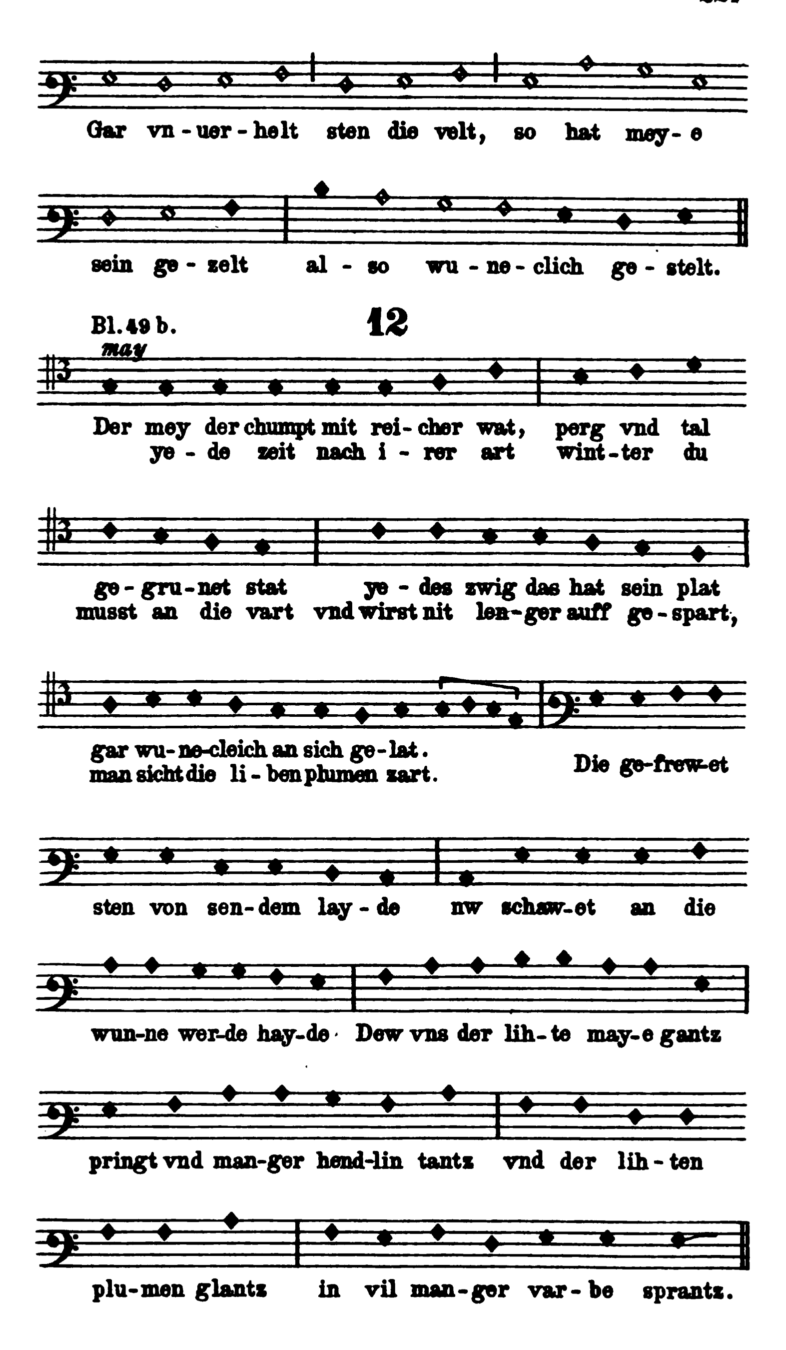
11



Vns ist ko-men ein lie-be zeit, die al - ler wel -
Des pin ich on sor-gen an gen mei-ner frawen



de frew-de geit, der an-ger vol-ler plu-men leit.
auff li - ben wan [gar] wol ge - zi - ret stet [der] plan.

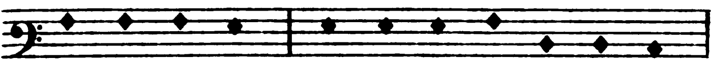

Gar vn - uer - helt sten die velt, so hat mey - e
sein ge - zelt al - so wu - ne - clich ge - stelt.
Bl. 49 b.
12
may
Der mey der chumpt mit rei - cher wat, perg vnd tal
ye - de zeit nach i - rer art wint - ter du
ge - gru - net stat ye - des zwig das hat sein plat
musst an die vart vnd wirst nit len - ger auff ge - spart,
gar wu - ne - cleich an sich ge - lat.
man sicht die li - ben plumen zart.
Die ge - frew - et
sten von sen - dem lay - de nw schaw - et an die
wun - ne wer - de hay - de Dew vns der lih - te may - e gantz
pringt vnd man - ger hend - lin tantz vnd der lih - ten
plu - men glantz in vil man - ger var - be sprantz.

13

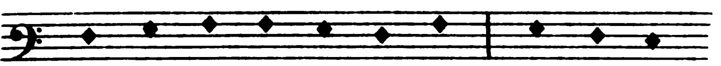
Bl. 51 a.



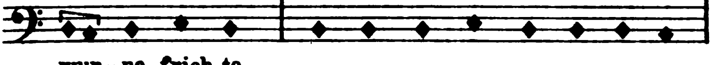
Der may gar wun-ne-clei-chen hat perg vnd tal
Zer-gan-gen ist der kal-te sne, der walt hat gru-



gar schon be-sat vnd stat in rei-cher pluende,
nes lawb alsz ee, des gru-nen all sein e-ste.

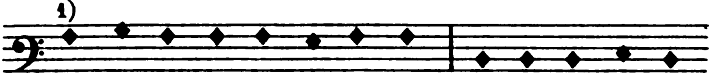


Je-des zweig das hat sein plat ge-stelt nach
die zeit sich schon er-we[r]-met hat nach heiz-zer



wun-ne frich-te.
sun-ne gle-ste.
Des frew-ent sich die vo-ge-lein,

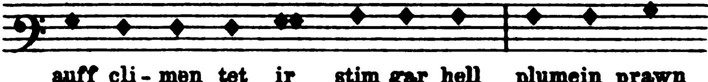
1)
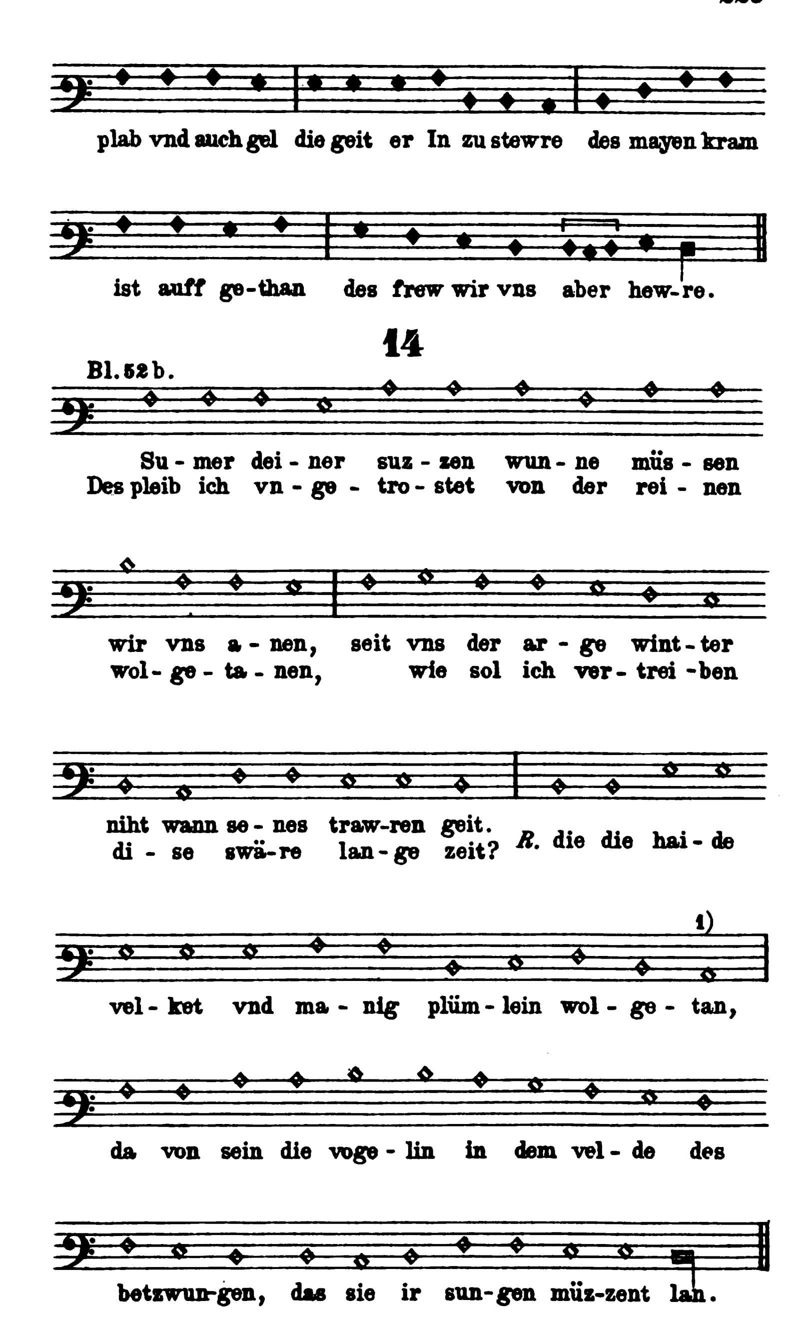


Ir not ha-bens v-ber-wun-den, ir sun-gen vnd ir



swa-re pein, sie ha-ben frew-den fun-den.

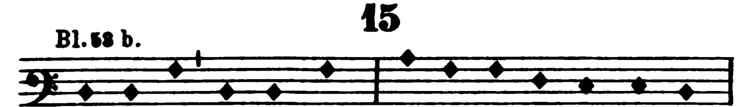


auff cli-men tet ir stim gar hell plumein prawn


plab vnd auch gel die geit er In zu stewre des mayen kram
ist auff ge-than des frew wir vns aber hew-re.
14
Bl. 52 b.
Su - mer dei - ner suz - zen wun - ne müs - sen
Des pleib ich vn - ge - tro - stet von der rei - nen
wir vns a - nen, seit vns der ar - ge wint - ter
wol - ge - ta - nen, wie sol ich ver - trei - ben
niht wann se - nes traw-ren geit.
di - se swä-re lan - ge zeit?
R. die die hai - de
1)
vel - ket vnd ma - nig plüm - lein wol - ge - tan,
da von sein die voge - lin in dem vel - de des
betzwun-gen, das sie ir sun-gen müz-zent lan.

15

Bl. 53 b.



Mey-e dein lih-ter schein vnd die chlainen vo-ge-lein
Al-le tag ist mein clag von der ich das pe-ste sag

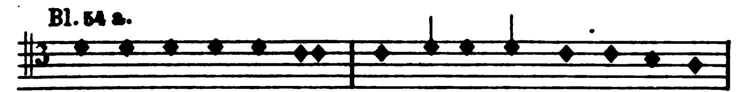


pringen frewde vol-len schein, das sie wil-le-cho-men sein
vnd ich ir hol-des hercze trag, das ich der nit wol be-hag

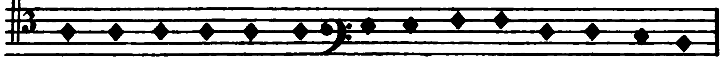


ich pin an der frem-den mein gen der werl-de chrangk.
von den schulden ich ver-zag, das mir nie ge-langk.

Bl. 54 a.



Als ye doch den zun-gen an i-ren dienst ist ge-lun-gen



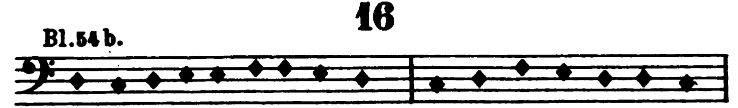
di nach gut-ter wei-ber lon ye hof-fen-li-chen run-gen



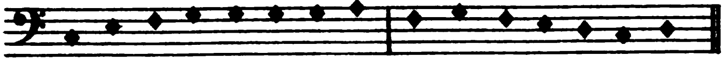
Nw han ich pei dir vmb sunst ge-di-net vnd ge-sun-gen.

16

Bl. 54 b.



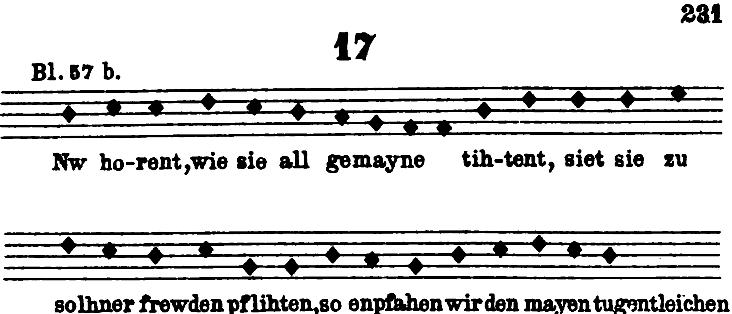
Wolt ir hörn ein news geschiht, was der neithart hat ge-thicht?



er was ein ge-me-li-cher man, wunders hat er vil ge-than.

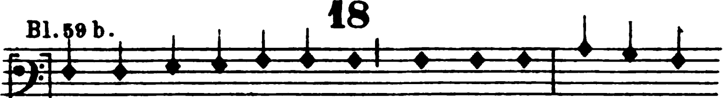
17

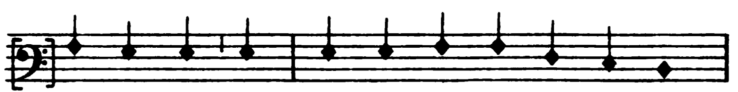
Bl. 57 b.

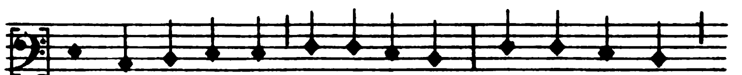


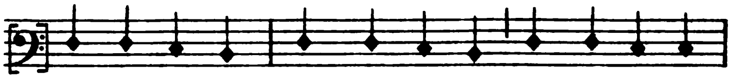
18

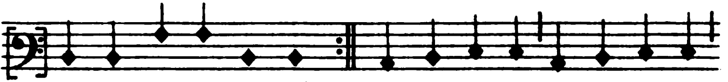
Bl. 59 b.

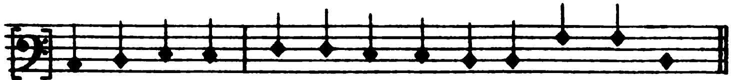













Anmerkungen zu den einzelnen Liedern.

Nr. 1.

Reim:	|:	a b :|	c c d
Kadenz:	|:	a b :|	a c b
Tonfolge:	|:	x aa b :|	y c d e

Die Noten haben keinen Text unterlegt. Dann folgt die eine Strophe des Gedichtes, die nach der Anweisung des „duplicitor" untergelegt werden kann. Möglich wäre auch:

e	e	g	g	d	d	c	c
Mein	hertz	das	hat	Im	auß =	er =	welt
Wie	gern	ich	Im	mein	klag	er =	'zelt

Ein folgender leerer Raum sollte wohl weitere Strophen aufnehmen.

Die Melismen vor Stollen und Abgesang (vgl. dazu oben **114** und M.-R. S. 198 ff.) haben bei diesem und den zwei nächsten Liedern den Zusatz „gratis". Die Vermutung Kollers für die gleiche Bezeichnung im Wolkensteinkodex (DTÖ. IX, 231), daß die so bezeichneten Stellen textlose Ritornelle darstellen, wird durch die Textunterlegung unserer Nr. 2 und 3 gestützt; aber das Wort selbst dürfte etwa auf den ad libitum-Charakter dieser Melismen hindeuten; in der Tat haben die späteren Lieder von Nr. 7 ab keine derartigen, den Großrhythmus kennzeichnende Melismen. Wegen der gedehnten Auftaktnoten hier und in den folgenden Liedern s. oben **64**.

Nr. 2.

	a b	a b	
	c d	c d	e f e g
|:	a b	a a :|	c d a a
|:	x a b,	x a b' :|	y c d e f

Zingerle hat diese Strophe als dreistrophiges Gedicht abgedruckt und weitere vier vermeintliche Strophen als ein neues Gedicht. In Wirklichkeit sind diese vier Strophen zwei weitere Stollenpaare, zu denen je der Abgesang „Gluck, nw tw" als Kehrreim wieder zu ergänzen ist.

Dies ergibt sich aus folgendem:

Schon das Metrum der vermeintlichen dritten Strophe hebt sich durch die Innenreime von den vorausgehenden ab, was für eine Strophe sonderbar, für den Abgesang ganz natürlich ist. Völlige Gewißheit gibt die Melodienotierung. Zuerst steht eine Notenzeile, der je die Anfangsworte der Verszeilen des ersten Stollens untergelegt sind. Dann folgt die Aufzeichnung des Textes aller vermeintlichen sieben Strophen, wobei aber das Reptitzzeichen nach „Immer biz auff das ende mein" wohl zu beachten ist. Dieses korrespondiert mit dem Zeichen zu Beginn der zweiten Notenzeile, die am Schluß des ganzen Worttextes gesetzt ist, und die Anfangsworte der Verszeilen des Abgesanges „Gluck, nw tw" untergelegt hat.

Indem Zingerle diese beigesetzten Textanfänge nicht beachtete, nahm er nach Analogie mit früherem an, daß hier in dieser zweiten am Ende von Bl. 7 a gesetzten Notenzeile die Melodie zu dem oben auf Bl. 7 b folgenden Gedicht „Gar leiß in senfter weis", aufgezeichnet sei, daher bei diesem die irrige Bemerkung „Mit Noten". Die Melodie dieses eben genannten Gedichtes kennen wir übrigens aus der Mondseer Hs. und dem Cgm 4997 als Taghornweise des Mönchs von Salzburg (M.-R. S. 321 ff. und 392 f.). Auch die vorliegende Hs. hat ein Bruchstück der Melodie fälschlich auf den Text „Hör liebstiv fraw" (Bl. 43 b, hier Nr. 9).

So ergab sich die Unterlegung des zweiten Stollens unter die Melodie der ersten Notenzeile von selbst. Wir haben also ein Lied mit drei zwölfzeiligen Strophen, wovon die vier letzten Zeilen den drei Strophen als Kehrreim gemeinsam sind.

Die zweite Notenzeile mit der Kehrreimmelodie hat den F-Schlüssel auf der zweiten, den C-Schlüssel auf der fünften Linie, ich nahm letzteres als Versehen an und hielt mich nach der Melodieführung an die Lage des F-Schlüssels.

In der ersten und dritten Verszeile ist auch beim zweiten Stollen stumpfer Schluß anzunehmen (streb[e]n, ergeb[e]n) und nicht etwa die Doppelnote zu zerlegen.

In Z. f wurde der Text so untergelegt, daß die Schlußsilben auf die erste Kadenz e-d zu stehen kommen, dadurch ergibt sich die Annahme, daß auch diese Zeile wie die drei früheren mit der Hebung beginnt.

Nr. 3.

|: a b b c :| d d d c
|: a b c c :| a c d c
|: x a b | y c d :| y' e c f g

Auch hier sind je die Anfangsworte der Zeilen des ersten Stollens und des Abgesanges den Melodiezeilen beigesetzt, die in der Schreibung mit dem nachfolgenden vollständigen Text nicht ganz übereinstimmen (pruf statt brŵff u. s. f.).

Außer dieser Aufzeichnung der Melodie auf zwei Notenzeilen am Ende von Bl. 7 b steht oben auf Bl. 8 a von anderer Hand nochmals der Anfang des Liedes ohne Schlüssel, ohne Versstriche und ohne Textworte. Dann folgt das Gedicht selbst von der ersten Hand. Vielleicht hatte ein späterer Schreiber die Melodie übersehen und wollte sie nachträglich oben einsetzen, bis er, die Überflüssigkeit gewahrend, abbrach.

Ist schon vom ersten Schreiber hier offenbar eine Mensurierung erfolgt, so hat das Bruchstück von zweiter Hand noch ausgesprochenere Mensuralzeichen.

Wegen Zurückweisung der Ansicht, daß die Rauten mit Strich aufwärts Pliken bedeuten sollen, verweise ich auf meine Ausführungen im Anzeiger für deutsches Altertum (XLII 171 ff. und XLVII 64). Dort habe ich auch auf Bäumkers einfache Erklärung des Falles hingewiesen, wenn der Strich auf eine mehr neumenpunktartige Note aufgesetzt wird (nachträgliche Mesurierung, s. hier zu Nr. 18).

Zu dem Melisma am Anfang vgl. ähnliche Formen in den Liedern der Mondseer Hs. (von mir hervorgehoben M.-R. S. 199 f.).
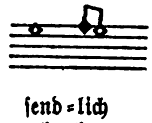
Zwei weitere Textstrophen, s. Zingerle S. 299.

Nr. 4.

a a
b b c c d, d
|: a b :| a a c, b
|: a b :| c d d ✕ e f

Die Weise ist mit Longa, Brevis und Semibrevis (recta und altera je nach dem punctus divisionis) notiert. Diesmal sind auch die Anfangsworte des zweiten Stollens unter die des ersten beigesetzt, beide sehr klein und zart geschrieben.

In Z. b, d und d ✕ e dürfte zu lesen sein:



Die Melodie ist hübsch und ausdrucksvoll. Weitere zwei Strophen Zingerle, S. 300.

Nr. 5.

a a b b c c d d e e f
a b b c d b b d e b d
x a b c d e f g f ✕ g' h i ✕ c k

In der Ausgabe der Mondseer Hs. als Lesart angezogen (M.-R. S. 349, s. meine Bemerkungen ebenda S. 436).

Hier sind die Worte das erstemal vollständig untergelegt. Diese zweite Hand scheint dieselbe, die jene eine Notenzeile auf Bl. 8a oben eingefügt hat (s. zu Nr. 3).

Die Binnenreime in Zeile f sind musikalisch durch analoge Quartschritte gekennzeichnet. Bei Zingerle werden gleichmäßig trochäische Metren durch Auslassung des Wortes „scham" in Zeile d erzielt. Bei ihm S. 301 zwei weitere Strophen, vgl. M.-R. S. 268.

Nr. 6.

|: a b :| c d c d
e f e f
|: a b :| |: a b a b :|
|: x a b :| |: c, d, e, c × d :|

Die Noten sind von einer dritten Hand eingetragen ohne jede Textunterlage. Das zweimalige „Bina viae" bietet den Fingerzeig für die Unterlegung der ersten acht Zeilen.

Daß die mit „Kein frewd" beginnenden Zeilen den zu allen drei Strophen gehörigen Refrain darstellen, geht klar daraus hervor, daß nach der achten Zeile der zweiten Strophe jene zwei Anfangsworte angeführt sind. Zingerle ist die Bedeutung der zwei Worte als Zeichen für die Wiederholung des Kehrreimes entgangen; er hat sie einfach als Schluß der vorhergehenden Zeile mit abgedruckt.

Wegen der Zuteilung bloß je einer Note an „leyden" und „meyden" vgl. die stumpfen Reime in der dritten Strophe (siehe auch zu Nr. 2).

Nr. 7.

Bruchstück einer Weise zu dem Gedicht mit drei Strophen. Die bei Zingerle 305 von den acht ersten Zeilen abgerückten vier Zeilen (Mein hertz ist frisch u. s. f.) sind ohne Zweifel als Refrain für alle drei Strophen zu betrachten, wenn auch hier aus der Melodie kein Beweis hergestellt werden kann.

Die Noten bei 1) sind ganz undeutlich und schwach.

Den fehlenden Schlüssel habe ich vermutungsweise als C-Schlüssel auf der vierten Linie ergänzt.

Nr. 8.

Tonfolge: |: a, b, c, d, e, f :| g (α, α, α invers, β, γ), a', b', c', d', e', f.

Das Lied ist über beide Seiten fortlaufend geschrieben, und zwar eine Notenzeile, dann die beiden lateinischen Stollentexte, dann wieder eine Notenzeile, darauf der lateinische Abgesang, dann

die deutsche Strophe. Hierauf noch zwei Strophen (deutsch vollständig und lateinisch der Anfang bei Zingerle 324 ff.; die erste Textstrophe lateinisch und deutsch zur Vergleichung des Versmaßes mit dem einer Wolkensteinschen Dichtung bei Schatz DTÖ. IX 108).

Die Noten sind von einer vierten Hand geschrieben. Dieser Schreiber hat keine Abteilungsstriche zwischen den einzelnen Melodiezeilen gezogen, ich habe sie der Übersichtlichkeit wegen ergänzt und Zeilen mit Innenreimen, insoweit sie auch in der Musik berücksichtigt sind, durch kleine Striche oben an der Zeile kenntlich gemacht. Dies gilt für alle folgenden Lieder.

Die Noten e und f in Zeile b bei 1) stehen näher beisammen und haben nach der ganzen Textanlage nur eine Silbe zur Verfügung; zieht man die ähnliche Zeile b' heran, so hätte vielleicht nur e zu gelten (Terzschritt). Was nun überhaupt die Ähnlichkeit der Stollenzeilen a bis e mit denen des Abgesanges a' bis e' anbelangt, so wäre zu erwägen, ob hier nicht lediglich eine Flüchtigkeit des Schreibers vorliegt, indem bei dem Schlüsselwechsel irrtümlich F auf der 2., C auf der 4. Linie eingezeichnet wurde, statt auf der 3., beziehungsweise 5. Linie. Dann bliebe nur noch die Verschiedenheit der Tonstufen bei den letzten zwei Noten in Zeile b, bei Zeile c, d und eines Tones in Zeile e. Da es sich meist nur um eine Tonstufe handelt, ist das Versehen nicht unwahrscheinlich. Die Silbe „Ach“ zu Beginn des Abgesanges der deutschen Fassung ist überzählig, die späteren deutschen Strophen haben die richtige Silbenzahl.

Nr. 9.

Bruchstück der Taghornweise des Mönchs von Salzburg; der richtige Text Bl. 7b (s. hier zu Nr. 2). Über die Art der Notierung und die Unterlegung des falschen Textes s. M.-R. 392 f. Beizufügen wäre noch, daß die Notenlinien längsseitig gezogen sind und die Notenschrift einer fünften Hand anzugehören scheint. Der Vergleich mit der Mondseer mensurierten Lesart (ebenda S. 322 f. bis 324) zeigt, wie für den doppelten Neumenpunkt eine brevis gesetzt wird. Der unrichtige Text verleitete

den Schreiber, die drei Doppelneumenpunkte (Cgm. 4997) über dem Worte „nu“ in sechs einfache Punkte aufzulösen und darauf sechs Silben (O wie we mir meyden) singen zu lassen. Nach der Mondseer und Kolmarer Hs. wäre richtig Altschlüssel zu lesen. Das „nachst“ in der zweiten Zeile habe ich in „nachts“ gebessert.

Nr. 10.

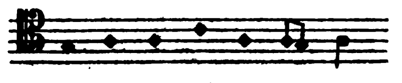
a b a b c   f g
d e d e c   f g   h i h i c
|: a a a b a :| |: a a :| c a v b d
|: a b a b′ c :| |: d b :| a′ b a′ b′ c′

Die Weise steht auf vier Notenzeilen mit kräftiger Neume geschrieben; zwischen jeder, wie hier im Druck, zwei Zeilen Text; die zwei Silben „ruchen“ habe ich unter die zweite Tonkadenz gesetzt, da sie wohl ein alla seconda volta darstellen soll (119). Die letzte Zeile scheint erst nachträglich mit Noten auf das Ende der vierten Notenzeile und ein Stückchen Notenzeile darunter eingefügt worden zu sein.

Bei 1), 2), 3) ist nach dem Sinn der Worte je auf die zweite Textzeile zurückzugreifen, wie es hier oben im Kadenz- und Tonfolgeschema angezeichnet ist.

Im zweiten Stollen liest man deutlich „ist (sult auff)“, aber jedenfalls statt „Ir“ verschrieben.

In der 7. Zeile (b nach d) ist für die überzählige Silbe „(all-)es“ auch eine entsprechende Note a eingeschoben worden. Ursprünglich lautete die Zeile jedenfalls:



vnd all sein in - ge - sin - de
vnd [vert] da - her so lin - de

(Vgl. den Text der Berliner Hs. 779.)

Gusinde liest:

cb	c f g a
wintter lin-der	gestellet

(der Podatus f g zerrissen, so daß eine Note ohne Silbe bleibt und die Auszeichnung der klingenden Reimsilbe mangelt), endlich

b a
(ge)mel(let).

Man beachte, wie verhältnismäßig häufig bei diesem Lied die Tonhöhe mit dem metrischen Akzent und dem exspiratorischen Satzton parallel geht, was den Eindruck des Volkstümlichen mit hervorruft (218). Zur großrhythmischen Gliederung der Strophe s. oben 119.

Weitere vier Strophen, wie nach der Berliner Hs. MSH. III 202 a (der viol). Die Melodie dazu aus jener Hs. in MSH. IV 847 a. Nachstehend gebe ich diese Melodie in einer von Riemanns Übertragung (Mus. Wochenblatt 1897, Nr. 5, Notenbeil. S. 2) abweichenden Art. (Die erste Note d lies als Doppelnote).

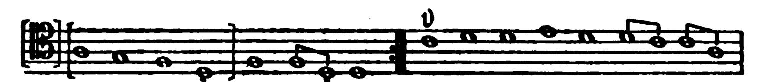
Der veyhell.
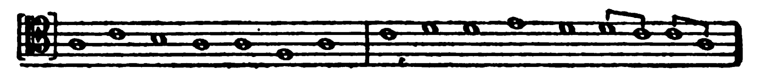


Urloup hab der winder, rife und auch der kal-te sne!
Ir ri-ter und ir vrouwen, ir sült uf des mei-en plan



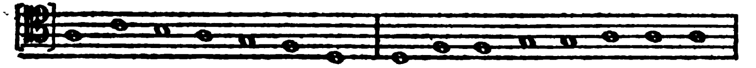
uns kumt ein su-mer lin-der man siht an-ger un-de kle
den er-sten vi-ol schou-wen; der ist wünne-lich getan:



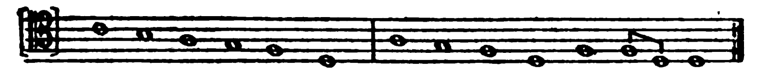
gar su-merlich be-stel-let. Ir sült den sumer grue-zen
diu zit hat sich ge-sel-let.



und al sin in ge-sin-de; er kan wol swae-re bue-zen







Für die Zeile „gar sumerlich bestellet" fehlen im Abdruck bei v. d. Hagen vier Noten, die nach der zugehörigen Reimzeile am Ende des Abgesanges zu ergänzen sind. Riemann hat fünf Noten, und zwar zwischen g f („unde") und d („klee") eingeschoben. So gewiß es aber leicht zu erklären ist, daß aus Versehen die zweimalige Folge a g f d nur einmal geschrieben wurde, so unwahrscheinlich wäre das Ausfallen der Notenfolge a d a g f.

Bei 1) habe ich einen offenbaren Irrtum berichtigt, der vielleicht gar nicht in der Hs. steht, indem ich die ersten drei Noten dieser Zeile (bei v. d. Hagen die drei letzten Noten der ersten Zeile) eine Linie höher rückte, was sich durch die nächste Parallelstelle notwendig erweist. Dadurch ergibt sich aber in meiner Übertragung zwar keine Gleichheit der ganzen Tonweise mit der der Sterzinger Hs., aber doch die zweier Melodiezeilen, nämlich Zeile a und d, nur in anderer Anordnung. Dies wird deutlich, wenn wir das Tonfolgeschema dieser zweiten Melodie unter Beibehaltung der Zeilenbezeichnung nach der Sterzinger Hs. aufzeichnen:

|: d b'' d b''' e :| a b'' a b''' | d b'' d b''' e

Es deckt sich also die allgemeine Anordnung vollständig: $A \frac{B}{A} A$, ferner ist eine Melodiezeile durch eine andere fremde ersetzt (e statt c), eine Zeile mit leichten Änderungen an den

gleichen Stellen beibehalten (b), endlich zwei weitere Zeilen beibehalten, aber in ihrer Stellung geradezu ausgetauscht (a und d). Es macht den Eindruck, als ob die Weise in ihren Hauptbestandteilen, aber nicht in deren Anordnung im Gedächtnis eines Schreibers fortlebend, von ihm neu zusammengestellt worden sei. Die Sterzinger Melodie gibt wohl auch erst den Schlüssel zur richtigen Lesung mehrerer Stellen in der Hagenschen Hs. Ferner ist nach dem Gesetz der Auszeichnung klingender Reime (M.-R. S. 195 ff.), wie es an den betreffenden Stellen der Sterzinger Hs. durchaus befolgt ist, auch in der zweiten Melodie folgendermaßen zu lesen:

a a c̄ b a g͡f a
und al sin in = ge = sin = de
den ersten vi = ol suo = chen

a a c̄ b a g͡f d
unt vert da her so lin = de
der zit wil ich ge = ruochen.

Der Text ist auch im Reinhart Fuchs verwendet: Bobertag S. 153.

Nr. 11.

a a a
b b b c c c c
|: a b c :| a a a c
|: a b c :| d $(\alpha\ \alpha'\ \beta \times \alpha)$ e × c

Auf zweieinhalb vierlinigen Notenzeilen mit voller, aber für den zweiten Stollen nicht genau entsprechender Textunterlegung notiert. Es scheint fast gewiß, daß die wenigen schwarzen Rauten nur durch Zusammenfließen der Tinte entstanden sind. Dies geht schon aus der Vergleichung mit den Nachbarnoten hervor, die nur zum Teil zusammengeflossen sind; zudem geben sie rhythmisch (als Zeichen irgend einer proportio) keinen Sinn.

Lehrreich ist der Zusammenhang zwischen Tonfolge und inneren Reimen in Zeile d.

Weitere zwei Strophen, wie MSH. III 303 b, welche Lesart starke Abweichungen bietet. Ferner im Reinhart Fuchs verwendet: Bobertag S. 210.

Nr. 12.

a a a a
b b b b   c c d d d d
|: a b c b :| d b b d d b
|: a b c d :| e b' f g×a h i

Auf fünf Notenzeilen mit festen Neumen, doch (besonders nach der Form der Schlüssel) von anderer Hand geschrieben als Nr. 10. Der Text ist voll untergelegt, der des zweiten Stollens mit Freiheit (vgl. Nr. 11 und ähnliche Fälle in der Mondseer Hs.). Gusinde liest das Melisma nach „gelat“ g a a e.

Weitere 14 Strophen wie bei MSH. III 238a aus der Berliner Hs., wo das Gedicht Diu salbe überschrieben ist und eine andere Weise beigegeben hat nach dem Schema a b c d e f a' b c' d (MSH. IV 849a, Nr. 76). Zum Text siehe auch Nr. 16.

Nr. 13.

(?)
a a b a c
d d e a e   f g f g h h i a i
|: a b c a d :| c a c a a b c a d
|: a b c d e :| f×c, g×b, f×c, g×b, a' b c $\frac{h}{g \times b}$ e

Auf sieben Notenzeilen von derselben Hand wie Nr. 12 notiert. Man bemerke auch den Zusammenhang dieser beiden Lieder (die Zeile „yedes zweig hat sein plat“ in beiden Gedichten).

Bei 1) steht in der Hs. ein f und der custos g (nebst ausgetilgtem a) am Ende der Zeile. Die nächste Melodienote ist aber nicht g, sondern b. Was hier als richtig anzunehmen sei lehrt die analoge zweitnächste Verszeile: die Schlüsseländerung ist schon an den Anfang des Verses vorzurücken und a zu lesen. Gusinde hat e; ferner trennt er gegen Schluß den porrectus über „ab(e)r“ in clivis und virga.

Die Stollenmelodie kehrt im Abgesang fast vollständig wieder, nur die vorletzte Zeile macht eine Ausnahme, die man nicht ohne weiteres auf Verschreibung zurückführen kann.

Weitere zehn Strophen, davon sechs bei MSH. III 296a. Im Reinhart Fuchs: Bobertag S. 149. Dieselbe Melodie (nur zweite bis vierte Zeile des Stollens teilweise verändert) zu dem geistlichen Lied betitelt „Hie wecken die prediger den sünder“ mit dem Anfang „Wolauf wir wellens wecken“ im Hohenfurter Lb. (Nr. 46 Bäumker), vgl. Böhme Lb. Nr. 112, Erk-Böhme Nr. 803 und Bäumker, Kirchenlied I 311.

Nr. 14.

|: a b :| c d c
|: a b :| c b b
|: a b :| c $\frac{d}{a \times b}$ $\frac{e}{b}$

Sechs siebenhebige Langzeilen und eine vierhebige Schlußzeile. Melodie auf vier Notenzeilen mit weißer Mensuralnote e[illegible]. Text voll unterlegt.

[illegible]) hat die Hs. eine schwarze Note, die aber offenbar nur durch Zusammenfließen der Tinte entstanden ist.

Weitere Strophen vgl. MSH. III 244b, Haupt S. 73, 198, Wieser S. 433, Keinz, S. 91, 140. In unserer Hs. die einzige zu einem als echt erkannten Neidhart-Lied erhaltene Melodie.

Nr. 15.

a a a a a a b
c c c c c c b [d] d d d
|: a a b c b d b :| e a b b
|: a ($\alpha\alpha$) b c d e f :| g h i $\times$ b k

Die Stollenmelodie ist auf drei Zeilen, die des Abgesanges auf zweieinhalb Zeilen, erstere mit Neume hinneigend zu schwarzer Mensuralnote, letztere mit kleineren Neumenpunkten geschrieben.

Die Melodie bietet einen hübschen, an Kinderreigen erinnernden Anfang. Später verflacht sich die Weise. Die Zeilen c, f, g und

der erste Teil von i × b bestehen nur aus einem tonus currens mit Schlußfall um eine Stufe.

Weitere fünf Strophen vgl. MSH. 204 a und Haupt S. XI.

Nr. 16.

Zwei Notenzeilen (kräftige Schrift) mit untergelegtem Text.

Die Noten bieten zu „hörn" und „news" je zwei Töne, die Hs. zeigt jedoch keine Abkürzungszeichen für die ausgefallenen e. Da die Elision auch dem Versmaß zustatten kommt, ist je eine Note e und f als spätere Einfügung zu betrachten.

Als Ausnahmsfall bemerke man hier, daß zwar zunächst zum Schlußton stufenweise abwärts geschritten, dann aber noch auf die nächsttiefere Stufe zurück und von dieser wieder zur finalis hinaufgegangen wird.

Die Fassung des Schwankes von der Salbe hier und MSH. III 238 a siehe Gusinde, der aber übersehen zu haben scheint, daß letztere Fassung auch hier vorkommt (Nr. 12), nur statt „Der sumer ..." beginnend: „Der mey der ..."

Zingerle hat S. 334 f. nur die ersten Vierzeiler [illegible] sämtliche dreiundzwanzig findet man bei Gusinde. [illegible] abweichende Versbau zeigt, daß die beiden Melodien zu Nr. 12 nichts gemein haben können, was auch die Tonfolge bestätigt.

Vgl. Böhme Lb. S. 653 zu Nr. 543 b. Vielleicht bietet die von ihm erwähnte „musikalisch wertlose Weise" im Eislebner Gesangbuch 1598 unsere Melodie und damit den Beweis einer geistlichen Umdichtung.

Nr. 17.

Ein Bruchstück auf zwei Zeilen mit Fliegenfüßen ohne Schlüssel notiert (wahrscheinlich F-Schlüssel auf der 2., hier beim Abdruck auf der 3. Linie).

Bei Gusinde fehlt die erste Note der Hs. (eine Stufe tiefer als die zwei über „horent"), so daß von „Nw horent" eine Silbe ohne Note bleibt.

Der zugeschriebene Text ist der Abgesang des Liedes „Nu var hin, vil ungedaner winter" vgl. MSH. III 198 a und im Neithart Fuchs: Bobertag S. 174.

Die Stollen samt Melodie standen jedenfalls auf dem abgerissenen Teil des Bl. 57 a.

Nr. 18.

a a	a a b c c	d d	e e	f		
g g[g]	h h i k k	l l	m m	f	n n n	o
					p p p	o
|: a	b c c	c	d	c :|	|: d	c :|

|: a $(\alpha+\beta, \beta)$ b c d (γ, δ) e (δ, δ) e′ (δ, δ') f :| |: g (dreimal δ invers) d + f :|

Auf zwei Zeilen notiert, der Text nur mit den Anfangsworten unterlegt (von beiden Stollen und Abgesang, wie Nr. 4). Hier ist wie in der von Bäumker (Vjschr. f. Musikw. IV) benutzten Wiener Hs. der Strich auf eine neumenpunktartige Note (nachträglich) aufgesetzt, nicht auf die Semibrevis-Raute, wie in der Mondseer Hs. (s. oben zu Nr. 3). Die Schlüsselvorzeichnung fehlt. Ich nehme den F-Schlüssel auf der 3. Linie an, wodurch sich die einfachste Melodieführung ergibt.

Der Text hat viele Versteilungsstriche, die Musik nur den vor „Man horet“ und beim Repetitionszeichen. Der Schreiber setzte bei „hewr[e]“ und „stewre“, also beim klingenden Stollenschluß einen doppelten Punkt, bei „gern“ und „— fern“, dem stumpfen Abgesangschluß zwei getrennte gestrichelte Punkte. Das dürfte einfach zu vertauschen sein.

Schon die vorangestellte Zergliederung der Weise läßt die merkwürdig oft wiederholte Setzung eines kleinen Melodieteiles von vier Noten, entsprechend kurzen Reimzeilen, erkennen. Eine teilweise sehr abweichende Textlesart bei MSH. III 309 b.

Die Melodie steht auch in der Kolmarer Hs. (Bl. 69) mit abweichender Lesart, die jedoch das Wesen der Melodie nicht berührt.

Damit ist die Ausbeute an deutschen Liedweisen aus der Sterzinger Hs. erschöpft.

Vorwiegend benutzte Literatur.

Ambros A. W., Geschichte der Musik I[1] Breslau 1862, II[2] Leipzig 1880, III[2], IV[2] 1881, V (Kade) 1882.

Bäumker W., Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen (begonnen von K. S. Meister) I 1886, II 1883, III 1891, Freiburg i/B.

Beck A., Musik und Rezitation (Sonderabdruck aus der Allg. Schweizer Zeitung). Basel 1896.

Benedix R., Der mündliche Vortrag. Band II[4]: Die richtige Betonung und die Rhythmik der deutschen Sprache. Leipzig 1888.

Berger A. E., Volksdichtung und Kunstdichtung. (Nord u. Süd Bd. LXVIII) Berlin [1894].

Bernoulli E., Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen. Leipzig 1898.

— s. Holz.

Bobertag F., Narrenbuch (Kürschner, Deutsche Nationallit. XI). Berlin und Stuttgart o. J.

Böhme F. M., Altdeutsches Liederbuch. Leipzig 1877.

— Deutsches Kinderlied und Kinderspiel. Leipzig 1897.

— Volkstümliche Lieder der Deutschen im 18. und 19. Jahrhundert. Leipzig 1895.

Bruinier J. W., Das deutsche Volkslied. Über Werden und Wesen des deutschen Volksgesanges (Aus Natur- und Geisteswelt, 7. Bändchen). Leipzig 1899.

Bücher K., Arbeit und Rhythmus.[3] Leipzig 1903.

Bußler L., Der strenge Satz in der musikalischen Kompositionslehre. Berlin 1877.

Carpe A., Der Rhythmus. Leipzig o. J. (1900).

Chrysander Fr., Eine Klavier-Phantasie von K. Ph. E. Bach mit nachträglich von Gerstenberg eingefügten Gesangsmelodien (Vjschr. für Musikwiss. VII) Leipzig 1891.

Combarieu J., Esthétique musicale (Revue musicale II und III). Paris 1902. 1903.

Ebhardt K., Zwei Beiträge zur Psychologie des Rhythmus und des Tempo (Zeitschr. f. Psych. u. Phys. der Sinnesorgane, Bd. XVIII) Leipzig 1898.
Engel G., Ästhetik der Tonkunst. Berlin 1884.
Ettlinger M., Zur Grundlegung einer Ästhetik des Rhythmus. (Zeitschr. für Psych. u. Phys. der Sinnesorgane, Bd. XXII) Leipzig 1900.
Eximeno A., Dell' origine e delle regole della musica. Roma 1774.
Fleischer O. Ein Kapitel vergleichender Musikwissenschaft (Sammelbände der IMG. I). Leipzig 1899.
— Zur vergleichenden Liedforschung (Sammelbände III). Leipzig 1902.
Friedländer M. Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. 3 Bde. Stuttgart und Berlin 1902.
Galli A., Estetica della musica. Turin 1900.
Gervinus G. G., Händel und Shakespeare. Zur Ästhetik der Tonkunst. Leipzig 1868.
Gevaert F. A., Des liens qui unissent la musique à la philologie (Revue de l'instruction publique en Belgique. Nouv. série Bd. XVIII) Gent 1875.
Grosse E., Die Anfänge der Kunst. Freiburg i/B. und Leipzig 1894.
Grunsky K., Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (Sammlung Göschen). 2 Bde. Leipzig 1902.
Haupt M., Neidhart von Reuenthal. Leipzig 1858.
Hildebrand R., Materialien zur Geschichte des deutschen Volksliedes. Leipzig 1900.
Holz G., Saran F. und Bernoulli E., Die Jenaer Liederhandschrift. 2 Bde. Leipzig 1901.
Kade O., Auserwählte Tonwerke der berühmtesten Meister des 15. u. 16. Jahrhunderts, s. Ambros V.
— Die deutsche weltliche Liedweise in ihrem Verhältnisse zu dem mehrstimmigen Tonsatze. Mainz 1874.
Keinz F., Die Lieder Neidharts von Reuenthal. Leipzig 1889.
Koller O., s. Schatz.
Lavoix H. fils, La musique au siècle de Saint-Louis (Aus Bibl. franç. du M A II: Raynaud, Recueil de motets français im 2. Bd.) Paris 1883.
Liliencron R. v., Aus dem Grenzgebiete der Literatur und Musik (Zeitschr. f. vergl. Literaturgeschichte. Neue Folge Bd. I und VII). Berlin 1887. 1894.
— Deutsches Leben im Volkslied 1530 (Kürschner, Deutsche Nationalliteratur Bd. XIII) Stuttgart-Berlin o. J.
— Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert. Nachtrag. Leipzig 1869.
— Die Horazischen Metren in deutschen Kompositionen des 16. Jahrhunderts. Vjahrsschr. f. Musikw. III). Leipzig 1887.
Lindner E. O., Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert. Leipzig 1871.

Lipps Th., Grundtatsachen des Seelenlebens. Bonn 1883.
— Zur Theorie der Melodie (Zeitschr. f. Psych. u. Phys. der Sinnesorgane, Bd. XXVII) Leipzig 1901.
Marschner F., Die Grundfragen der Ästhetik im Lichte der immanenten Philosophie. Berlin 1899.
Marty A., Über den Ursprung der Sprache. Würzburg 1875.
Mattheson J., Kern melodischer Wissenschaft. Hamburg 1787.
Mayer F. A. und Rietsch H., Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift und der Mönch von Salzburg (Acta germ. III, 4 und IV). Berlin 1896.
Meister K. S., s. Bäumker.
Merkel C. L. Physiologie der menschlichen Sprache (physiologische Laletik). Leipzig 1866.
Minor J., Neuhochdeutsche Metrik[2]. Straßburg 1902.
Moos P., Moderne Musikästhetik in Deutschland. Leipzig 1902.
Morphy G., Die spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts. 2 Bde. Leipzig 1902.
Mozart Leopold, Gründliche Violionschule.[4] Frankfurt und Leipzig 1791.
Niessen W., Das Liederbuch des Leipziger Studenten Clodius (Vjahrsschr. f. Musikw. VII) Leipzig 1891.
Polak A. J., Über Tonrhythmus und Stimmenführung. Leipzig 1902.
Reißmann A., Das deutsche Lied in seiner historischen Entwicklung. Kassel 1861.
— Geschichte des deutschen Liedes. Berlin 1874.
Rietsch H., Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1900.
— Weltliche Musik beim Mönch von Salzburg (in Nagl-Zeidlers Deutsch-österr. Literaturgeschichte. Wien 1899, S. 294).
— s. Mayer F. A.
Saran F., Über Hartmann von Aue (Paul u. Braune's Beitr. Bd. XXIII u. XXIV).
— Melodik und Rhythmik der „Zueignung“ Goethes (Aus: Studien zur deutschen Philologie. Festgabe f. d. 47. Philologenversammlung) Halle 1903.
— s. Holz.
Schatz J. und Koller O., Oswald von Wolkenstein, Geistliche und weltliche Lieder (Denkm. d. Tonkunst in Österreich, Bd. IX). Wien 1902.
Schönbach A. E., Die Anfänge des deutschen Minnesanges. Graz 1898.
Scripture E. W., Researches in experimental phonetics II (Studies from the Yale Psychological Laboratory X). New Haven 1902.
Sieber F., Katechismus der Gesangskunst.[6] Leipzig 1903.
Sievers E., Altgermanische Metrik. Halle 1893.
— Grundzüge der Phonetik.[4] Leipzig 1893.

Sievers E., Studien zur hebräischen Metrik. I. Teil (Metrische Studien I. Aus dem 21. Bd. d. Abhandl. d. phil.-hist. Klasse d. königl. sächs. Gesellschaft d. Wiss.). Leipzig 1901.

— Über Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung (Rektoratsrede). Leipzig 1901.

— Zur Rhythmik und Melodik des neuhochdeutschen Sprechverses (Von der 42. Philologenversammlung). Leipzig 1894.

Simmel G., Psychologische und ethnologische Studien über Musik (Zeitschr. f. Völkerpsych. und Sprachwiss. XIII). Berlin 1882.

Spencer H., The origin of music. Developed music (Aus Facts and comments) London u. Oxford 1902.

Spitta Ph., Sperontes, Singende Muse an der Pleiße (Vjahrsschr. f. Musikw. I 35). Leipzig 1885.

Steele J., Prosodia rationalis; or an essay towards establishing the melody and measure of speech.[2] 1779 (Vorrede z. d. 1. Aufl. v. J. 1775).

Stein, H. v., Die Entstehung der neueren Ästhetik. Stuttgart 1886.

Stoerk C., Sprechen und Singen. Zwei populäre Vorträge. Wien 1881.

Stumpf C., Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft. 3 Hefte. Leipzig 1898—1901.

— Tonpsychologie. 2 Bde. Leipzig 1883 u. 1890.

Sully J., The basis of musical sensation. Aspects of beauty in musical form. On the nature and limits of musical expression (Aus Sensation and Intuition.[2]). London 1880.

Sweet H., A primer of phonetics. Oxford 1890.

Tappert W., Wandernde Melodien.[2] Berlin 1890.

Tiersot J., Histoire de la chanson populaire en France. Paris 1889.

Wagner R., Oper und Drama (Gesammelte Schriften[2] III und IV). Leipzig 1887. 1888.

Wallace Wallin J. E., Researches on the rhythm of speech (Studies from the Yale Psychological Laboratory IX) New Haven 1901.

Weis J. E., Julian von Speier (Veröffentlichungen aus dem kirchenhistorischen Seminar München). München 1900.

Widmann B., Formenlehre der Instrumentalmusik. Leipzig 1879.

Wieser Fr., Zu Neidhards Liedern (Germania XV). Wien 1870.

Wilmanns W., Untersuchungen zur mittelhochdeutschen Metrik (Beitr. z. Gesch. der älteren deutschen Literatur). Bonn 1888.

Wundt W., Sprachgeschichte und Sprachpsychologie mit Rücksicht auf B. Delbrück's „Grundfragen der Sprachforschung". Leipzig 1901.

— Völkerpsychologie. I. Die Sprache. 2 Bde. Leipzig 1900.

Zambiasi G., Dei disegni melodici nei vari generi musicali (Riv. mus. ital. IX). Turin 1902.

Zingerle J. v., Die Sterzinger Miszellaneen-Hs. (WSB phil.-hist. Kl. LIV 293 ff.). Wien 1867.

Alphabetisches Register

(nach Seitenzahlen).